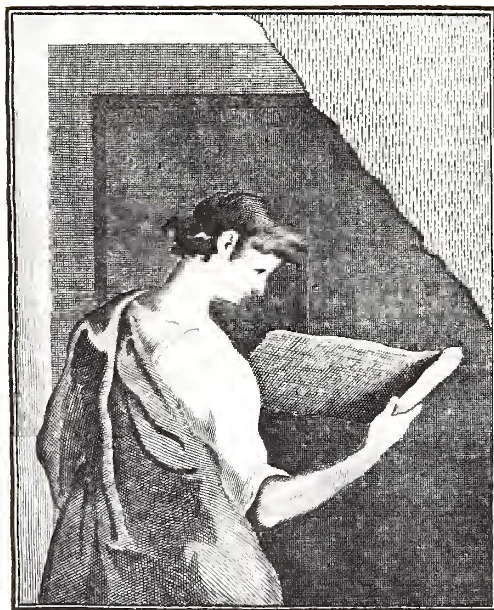


PIERRE DE NOLHAC

J.-H. FRAGONARD

1732-1806



PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1906

J.-H. FRAGONARD

IL A ÉTÉ TIRÉ

DE

J.-H. FRAGONARD

1732-1806

CINQ CENTS EXEMPLAIRES

Sur papier à la main des Manufactures de Rives

NUMÉROTÉS A LA PRESSE DE 1 A 500

EXEMPLAIRE N° [redacted]



LES HASARDS HEUREUX DE L'ESCARPOLETTE

Fac-similé en couleurs

(*Musée Wallace, Londres*)

PIERRE DE NOLHAC

J.-H. FRAGONARD

1732-1806



PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1906

PUISQUE *nul n'ouvre plus le parc aux grilles closes*
Où chantaient dans le soir les flûtes de Watteau;
Puisque le bon Chardin vieillit et va bientôt
Fermer ses yeux épris de la beauté des choses;

PUISQU'A *Cythère, afin d'y prodiguer ses poses,*
Vénus la blonde a pris Boucher dans son bateau;
Puisque Nattier n'est plus, et qu'au divin coteau
Sa Flore ou son Hébé ne tresse plus des roses...

AVEC *tes clairs pinceaux trempés dans le soleil,*
Tu restes le dernier, cher Frago! sans pareil
Pour coiffer un minois et trousser une guimpe;

ET *le siècle survit en toi, qui sais encor*
Entremêler sa grâce aux grâces de l'Olympe
Et promener l'Amour sous les feuillages d'or.

SATYRE ET BACCHANTES

Dessin à la sépia

(à M. E.-M. Hodgkins



J.-H. FRAGONARD

I. — L'ÉDUCATION DU PEINTRE



'AME ouverte à la vie et voulant l'exprimer tout entière ; un art savant et souple, qui cache sa science en étalant sa facilité ; une technique sûre, incomparable dans l'esquisse, égale aux plus habiles dans l'achèvement ; une imagination riche et profonde, qui s'apparente d'un côté à la fantaisie décorative de Boucher, de l'autre à l'observation intime de Chardin, capable de ramasser des sujets dans la bassesse d'un Baudouin pour les faire accepter des honnêtes gens, capable aussi, dès le lendemain, de monter d'un vol assuré jusqu'aux régions de poésie où Watteau semblait sans rival ; toutes les grâces d'un génie aimable, qui reflète une époque

élégante, rêveuse, sentimentale, polissonne, familiale et sincère ; tout l'esprit d'un temps, tout l'esprit français au bout d'un pinceau..... Voilà Fragonard, fils de la Provence et de Paris, un des grands peintres de son siècle et celui qui en a laissé la plus complète image.

On a dit amplement, et non sans excès, ce que Fragonard a pu tirer de sa province natale. Il faut en faire le compte avec mesure, sans oublier que le jeune Provençal fut transplanté à Paris dès ses quinze ans, et qu'ainsi se trouva interrompu le contact avec son pays. Ses jeux d'enfant, l'éveil de son adolescence, ont eu pour théâtre cette petite ville de Grasse, qui étage ses vieilles maisons et ses rues étroites parmi les jardins d'orangers, de grenadiers et de lentisques, à mi-hauteur entre les montagnes sèches qui la dominent et les collines qui se pressent devant elle jusqu'à l'horizon étincelant de la mer. C'est un des coins les plus riants de la province ensoleillée, un de ceux où les sens ont leur fête complète dans l'abondance des fruits, des fleurs et des parfums.

Tout est sain sur ces chemins de Provence, sous ce ciel généreux de lumière, qui fait, par la vigne et par l'olivier, la vie aisée et le travail sans fatigue. L'homme ne s'épuise, ni ne s'aigrit ; la nature s'efforce pour lui et aussi l'enchante de beaux spectacles, lui présentant à profusion les joies faciles que ses pères de tout temps ont goûtées. Fragonard tient de sa race sa bonne humeur décidée devant l'ouvrage, cette sobriété dans les besoins qui simplifie l'existence, et l'habitude de savourer fortement ce que la fortune offre d'heureux. Il a aussi, comme tous les riverains de la mer classique, la compréhension vive et rapide de la beauté éparse en l'univers. Simple de goûts, raffiné de sensations, équilibré et lyrique, Frago est de jugement sérieux et d'imagination vibrante. Il y a peu de provinces françaises qui dotent aussi richement leurs fils, car tels sont bien les présents de la Provence au meilleur peintre qu'elle nous ait donné.

Il reçoit par d'autres influences les caractères de son art, le choix de sa vision et les formes par lesquelles son œuvre a traduit la vie. Il les doit aux exemples de quelques maîtres, à l'école très libre et très diverse

de Chardin, de Boucher et de Vanloo ; il les doit surtout à l'Italie, qui l'a nourri aux heures de la formation suprême et qui a parlé à ce méridional, préparé par des affinités profondes, le langage qui convenait à son génie.

Grasse, ville épiscopale, siège de sénéchaussée et de viguerie, peuplée de gens aisés, aimant à bien vivre et sans morgue pour le pauvre monde, était déjà le centre d'une petite industrie de luxe qui a prospéré : la profusion des roses, des jasmins et des tubéreuses cultivés dans les jardins y permettait la fabrication des essences. Parmi les familles qui s'adonnaient à cette industrie, était celle de Claude Gérard, venue d'Avignon pour faire fortune dans l'aimable cité, et dont l'histoire se trouvera intimement liée à celle de notre peintre. François Fragonard, père d'Honoré, exerçait lui-même un métier délicat : il était gantier.

Au reste, notre artiste sort d'une bonne souche bourgeoise, et l'acte de mariage inédit de ses parents suffit à en fournir la preuve :

Le vingt-cinquième mai, après la première publication et la dispense des deux autres accordée par M. le grand vicaire, dûment contrôlée et insinuée, a été célébré mariage entre François Fragonard, fils de Jean-Honoré, qui nous a donné par écrit son consentement, et de Élisabeth Ricord, présents s[r] Joseph Doussan, son cousin, et Estienne Mandine d'une part; et d[lle] Françoise Petit, fille de s[r] Joseph, marchand qui, à cause de ses grandes incommodités, n'a pu se trouver audit mariage, et de feue Marguerite Gaitte, présents M[r] Charles Gaitte, procureur, et M[r] Christofle Gaitte, ses oncles, d'autre part, tous de cette paroisse, qui ont signé : Françoise de Petit *(sic)*, Fragonard, Doussan, E. Mandine, Gaitte, Gaitte, J.-Joseph Laugier, Martin, curé.

A quelle famille appartenait ce François Fragonard qui se mariait, étant âgé de trente-deux ans, avec une fille de sa condition ? La réponse ne laisse pas que d'être d'un intérêt curieux. Le père, Jean-Honoré, a épousé, en 1681, Élisabeth Ricord; le grand-père, Étienne, a épousé, en 1637, Pierrette Yssautier, et l'aïcul, Jean-Pierre, a épousé, le 28 octobre 1594, Honorade Brunegou. Celui de ces actes qui regarde Jean-Pierre nous révèle un détail important : c'est qu'il est étranger, venu d'Italie, de Truga (?), bourg du Milanais. C'est donc un Gianpietro Fragonardo ou Fragonardi qui a épousé une fille de Provence et qui a fait souche en ce pays.

Le grand-père de notre Jean-Honoré, celui-là même qui, en qualité de parrain, lui imposa ses prénoms, était marchand gantier comme le fut son fils. Ce négoce ne l'empêchait nullement de se prévaloir de l'ancienneté de sa famille et de prendre des armes, car il présentait, en 1696, aux commissaires royaux, pour être enregistrées, des armoiries « d'azur à trois aigles d'or », qui figurent à l'*Armorial de France,* au tome premier de la *Généralité de Provence.* On ne voit pas que le peintre ait revendiqué des armoiries qu'il avait le droit de porter.

Ce fut le 5 avril 1732, dans la rue de la Porte-Neuve, vers le haut de la ville, près de la Place aux Herbes, que Jean-Honoré fut mis au monde par la demoiselle Françoise Petit, épouse de François Fragonard. Le curé qui le baptisa le lendemain, à la paroisse, inscrivit dans l'acte les noms du parrain, « sieur Jean-Honoré, son aïeul », et de la marraine, « demoiselle Gabrielle Petit, sa tante ». Les deux Fragonard signèrent au registre. L'enfant ne devait avoir ni frère ni sœur, et le frère aîné de son père, nommé Honoré, devait seul continuer dans le pays, pendant un siècle environ, la descendance française des Fragonardi.

Jean-Honoré eut l'enfance des citadins de son pays. Il alla sûrement chez une de ces maîtresses d'école qu'il devait plus tard peindre si exactement, avec son petit monde de bambins joufflus, à la mine éveillée, parmi les plus espiègles desquels on le devine. Les futurs artistes ne s'attardent pas au grimoire ; on voit plutôt Jean-Honoré jouant dans les rues tortueuses, où le soleil inonde brusquement la partie de billes commencée à l'ombre, escaladant, avec ses amis, les remparts abandonnés, s'échappant pour marauder les figues et les muscatelles, courant à travers les vergers, que garde si mal la haie de cactus et qui, là-bas, semblent à tout le monde. Des événements inattendus interrompirent la vie joyeuse et simple que Fragonard était destiné à vivre, et, en l'amenant à Paris, décidèrent de sa destinée.

La famille quittait Grasse à la suite d'affaires malheureuses. Le père, qui paraît avoir été assez entreprenant, avait, à ce que raconte la tradi-

tion locale, placé ses économies entre les mains de compatriotes établis dans la capitale, les frères Perier. Ceux-ci avaient obtenu l'entreprise de la construction d'une pompe à feu, probablement celle de Chaillot, qui date de cette époque ; l'affaire semblant mal engagée, le gantier crut devoir se rendre à Paris pour surveiller ses intérêts, pensant au surplus, comme tous les gens de son pays, y faire fortune. Le foyer, père, mère et fils de quinze ans, était facile à transporter au loin. On assure, à Grasse, que le garçon fit à pied tout le voyage, accompagné de Claude Gérard, le distillateur ami de son père, et dont il devait plus tard devenir le gendre. C'est une tradition trop lointaine pour être vérifiée et qui n'a peut-être que mince importance : Fragonard devait faire à pied bien d'autres routes, en son temps d'Italie, et à un âge où ses yeux devaient davantage en profiter.

La vocation du jeune homme ne se manifesta point tout d'abord. Le père Fragonard, qui avait décidément perdu tous ses fonds dans la pompe à feu, avait dû entrer dans la maison d'un marchand mercier et faire accepter les services de son fils chez un notaire du Châtelet. On ne sait en quelle étude fut employé le futur peintre. En celle de Me Dutartre, notaire de la Surintendance des Bâtiments du Roi, fréquentaient quelques artistes et les commis de M. de Tournehem, qui auraient pu s'intéresser au « saute-ruisseau ». Ce mot marque bien les fonctions du bonhomme sans importance, qui porte les plis, fait les commissions de tous et court la ville à toute heure. Rôle agréable, au reste, pour une nature d'observateur, qui convient aux flâneries et aux musardises, qui permet de badauder aux spectacles de la rue et de la rivière, de s'arrêter devant les guinguettes et les rôtisseries, et de suivre, d'un pas hardi, les jolies filles.

Le petit Provençal y gagna de connaître, en tous ses coins, le Paris pittoresque d'alors, que l'accroissement des fortunes recommençait à transformer, et que Louis XV et Madame de Pompadour songeaient à embellir encore. Parmi tant de merveilles qui sollicitaient la curiosité de l'adolescent, on peut croire qu'il s'ébaubit des peintures qu'il entrevit, soit

dans les églises, où les chefs-d'œuvre de Le Brun et de Jouvenet apprenaient au peuple l'existence du grand art, soit dans les palais du Roi, où le public était facilement admis et où la bonne humeur d'un suisse pouvait introduire le jeune garçon. Est-ce dans l'escalier d'hôtel d'un grand seigneur, dans l'antichambre d'un financier, lors des services de son petit métier, que lui fut donné d'avoir, devant une toile décisive, la révélation de son génie prochain ? Est-ce dans la boutique d'un marchand d'estampes, chez un des brocanteurs de tableaux qui se multipliaient alors à Paris de façon extraordinaire, ou simplement devant la célèbre enseigne de Gersaint, qui vivait encore ? Les occasions ne manquent jamais à l'éveil des instincts profonds; mais on doit trouver la plus vraisemblable dans l'ouverture du Cabinet du Roi, au palais du Luxembourg.

C'est une date mémorable, et trop oubliée, de l'histoire de l'art en France que celle de la première exposition permanente, publique et gratuite des tableaux du Roi, au Luxembourg, le 14 octobre 1750. Lépicié, secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture et sculpture, et Jacques Bailly, garde des tableaux du Cabinet du Roi, avaient choisi et transporté dans les salles nouvelles de célèbres morceaux, parmi lesquels les Raphaël, les Vinci, les Titien, que le Louvre possède encore. Un catalogue fut publié et la galerie chauffée pendant l'hiver aux frais du Roi, pour que les études ne fussent pas interrompues. Au reste, la curiosité du public parisien fut grande, et l'exposition, dès cette première année, eut un nombre extraordinaire de visiteurs.

L'étude des maîtres, que Fragonard devait pratiquer bientôt avec tant de scrupule, se présenta pour lui à l'heure où il cherchait sa voie; et avant même de prendre en main le pinceau, il put enflammer son imagination au contact des chefs-d'œuvre. La chronologie confirme de façon rigoureuse ce qu'on pourrait prendre pour une hypothèse, car la décision prise par le jeune homme concorde avec cet événement considérable, qui dut exciter bien d'autres vocations moins heureuses que la sienne.

Le consentement du père obtenu, il s'agissait pour lui de trouver un

maître qui le voulût prendre en apprentissage. Sa belle hardiesse méridionale lui fit choisir, du premier coup, l'atelier du peintre à la mode, de l'académicien à grands succès, du fournisseur de la Cour et du favori de la favorite. Mais François Boucher ne prenait point d'élève ignorant les éléments de l'art; il les lui fallait dégrossis, et lui-même indiqua Chardin pour cette besogne. Honoré resta six mois avec Chardin, en cette maison de la rue Princesse que les œuvres du maître de l'intimité ont peintes si souvent, dans ce milieu honnête et familial où la vie de l'artiste, non moins que son œuvre, était une leçon de conscience, de droiture et de vérité. Ses qualités n'étaient point de celles qui retiennent un garçon si jeune, soumis à des tentations diverses, et attiré, comme on l'est à cet âge, et comme il l'était plus que tout autre, par l'art brillant et superficiel. Ses premiers travaux ne montrent pas qu'il ait profité des leçons de Chardin, et peut-être l'opposition de leur esprit explique-t-elle, si toutefois le fait est exact, que le maître ait congédié sans peine un écolier à qui on ne pouvait reprocher la paresse, mais qui ne travaillait pas suivant son gré. On remarque, d'ailleurs, en plusieurs tableaux de la maturité de Fragonard, qu'il a su comprendre plus tard la souveraine maîtrise de son premier professeur, et qu'il lui a demandé plusieurs fois, avec bonheur, le secret de sa force recueillie et de ses harmonies lumineuses.

Le bonhomme Chardin avait du moins appris à Honoré la grammaire du dessin et le maniement de la palette ; il est sûr, en tout cas, que Frago n'avait pas perdu son temps rue Princesse, et qu'il y avait fait autre chose que copier des estampes ou préparer les couleurs du maître ; la rapidité de ses progrès par la suite est la preuve que le vaillant petit peintre avait utilement travaillé pendant ces six mois, et s'était mis en mesure de réaliser son rêve.

On ne paraît pas avoir remarqué le contraste qu'offre la formation première de Fragonard avec celle de tous les peintres français ses contemporains. Ceux-ci ont commencé leurs études en suivant les cours professés par l'Académie selon des règles immuables ; ils ont, dès le commencement de leur carrière, vécu dans un concours perpétuel, en vue des

médailles d'argent données par le Roi et des avantages divers que comporta, dès son origine, une institution qui n'a guère changé jusqu'à nos jours. Fragonard n'a pas, comme la plupart de ses confrères, orienté sa vie d'artiste vers le grand prix de peinture. On voudrait savoir pour quelle raison ce tout jeune homme semble renoncer par avance aux avantages officiels, qu'il obtiendra seulement par une voie inattendue et fort incertaine. Gardons-nous cependant de déductions trop promptes; ne voyons pas trop tôt, chez Fragonard, un artiste indépendant et frondeur, bien rare espèce dans la société hiérarchisée du temps; contentons-nous de noter qu'il entre chez l'académicien Boucher, en refusant les leçons de l'Académie.

Boucher n'habitait plus alors la rue de Grenelle-Saint-Honoré; il venait de s'installer rue de Richelieu, près le Palais-Royal, où il demeura de 1750 à 1752, à proximité de l'atelier qu'il avait obtenu à la Bibliothèque du Roi, au-dessous du Cabinet des médailles. Ce fut l'atelier où travailla Fragonard et qui, lorsque Boucher eut son logement au Louvre, fut occupé successivement par Restout, Vien et Houdon. La blonde Madame Boucher, née Buseau, n'y venait guère à ce moment; mais les minois féminins y abondaient, pour la joie des jeunes gens appelés à les peindre. L'atelier de la Bibliothèque du Roi faisait avec celui de la rue Princesse un étrange contraste. Les ménagères du *Bénédicité* étaient remplacées par des nymphes belles et faciles, fort goûtées de l'homme extraordinaire qui faisait marcher de front avec le plaisir sa vie de labeur sans mesure. Selon le mot d'un contemporain, « Boucher n'avait pas vu les Grâces en bon lieu », et il ramassait au même endroit celles qui lui servaient de modèles.

Ce qu'on y voyait de mieux, au temps de l'apprentissage de Fragonard, étaient les sœurs Murphy, dont une dansait à l'Opéra, et une autre servait de modèle en titre à l'Académie; la troisième, la plus jolie, ne laissa multiplier sur les toiles de Boucher que les formes adolescentes d'une beauté à laquelle Louis XV ne tarda pas à s'intéresser. On apprit un beau jour qu'elle ne reparaîtrait plus à l'atelier, et peut-être sut-on bientôt qu'elle habitait, à Versailles, la petite maison du Parc-aux-Cerfs, inaugurée pour

PORTRAIT DE FRAGONARD



elle. L'aventure de la petite Murphy, parmi tant d'autres, était de celles qui durent promptement déniaiser le jeune homme, et le préparer au scepticisme des choses de l'amour. Tout le poussait à se corrompre, dans le milieu nouveau où il vivait et où se portait à l'extrême le dévergondage du siècle ; et l'on ne saurait exagérer la part qu'eut l'atelier de Boucher en cette étrange insouciance morale qu'on aura tant d'occasions de reprocher à Fragonard.

L'influence professionnelle fut plus grande encore, et aurait pu devenir dangereuse, si elle se fût prolongée trop longtemps ; réduite à deux années à peine, elle ne fut pas sans utilité. Boucher ne laissait point ignorer que les avantages dont il tirait aujourd'hui les commandes et la fortune lui venaient du sérieux travail qu'il avait accumulé dans sa jeunesse. Si Fragonard vit de près avec quelle aisance naissait sous le pinceau de son maître les imaginations légères, il put se rendre compte que cette extrême facilité représentait une grande science acquise et une longue préparation. Il apprit le secret véritable de cette fécondité surprenante, si rare dans l'histoire de la peinture et que lui-même ne devait pas dépasser.

Il vit achever ou préparer sous ses yeux des compositions fameuses, qui sont de la meilleure période du maître, par exemple *la Réunion des Génies des Arts,* aujourd'hui au musée d'Angers, et *le Lever* et *le Coucher du Soleil,* toiles qui ne furent vues du public qu'au Salon de 1753, mais qui avaient été livrées auparavant à la manufacture des Gobelins, en vue de laquelle Boucher les avait conçues. Frago participa aux études nombreuses qu'exigèrent ces morceaux, achetés, on le sait, par Madame de Pompadour. On peut croire qu'il fit le voyage de Bellevue, où l'atelier venait de terminer la galerie de la marquise, et celui de Fontainebleau, où le grand artiste entreprenait la décoration de la salle du Conseil ; Frago s'est assimilé maintes fois les délicatesses vaporeuses de ce chef-d'œuvre, les tons rompus des étoffes, les roses chairs des enfants qui représentent les Saisons.

Il n'a point travaillé, comme on le croit, aux cartons commandés à

Boucher pour les Gobelins, car ces commandes sont postérieures de plusieurs années, et la tradition, si elle est exacte, ne saurait viser que ces deux grandes toiles du *Lever* et du *Coucher du Soleil,* qui, du reste, ne furent point traduites en tenture. Frago fut employé, en revanche, à préparer plusieurs des décorations d'hôtels que les particuliers demandaient de tous côtés à Boucher, et celui-ci lui fit faire des répétitions de ces tableaux, telle que celle d'*Hercule et Omphale,* livrée à M. de Sireul, qui avait vu l'original chez Randon de Boisset. Frago s'assimila ainsi, en peu de temps, la manière de Boucher, et l'on a, de sa façon de peindre à cette époque, des spécimens connus et curieux qui ont été attribués indifféremment à l'un ou à l'autre artiste. Deux pastorales notamment, la *Bascule* et le *Colin-Maillart,* qui sont aujourd'hui à Vienne, ont trompé jusqu'aux graveurs et ont été restitués à Fragonard, après avoir été donnés à Boucher. La jeune paysanne aux yeux bandés, chatouillée d'une paille par un jeune homme, est un thème favori de Boucher, ainsi que le jeu de la bascule qui, cette fois, renverse le joueur en élevant la joueuse; les enfants sont de pures figures du maître; enfin, les feuillages et les accessoires achèvent d'expliquer une méprise qu'on peut dire toute à l'honneur de l'écolier, puisqu'il n'a point persévéré dans l'imitation.

De cette période de formation datent sans doute les dessins, têtes de vieillards de grandeur naturelle, qui furent vendus après le décès du peintre Baudouin, et que celui-ci tenait peut-être de son beau-père ; le portrait peint d'un philosophe appuyé sur sa main, haut de trois pieds, est dit par le catalogue « plein de ragoût, d'une touche claire et facile », et Basan achetait à la même vente une *Récréation dans un parc,* qui pouvait être une de premières peintures de Frago. Vers le même temps, et sous la même influence, il a composé aussi dans le genre mythologique. Il y a de lui un tableau authentique, représentant *Diane et la nymphe Callisto,* où il s'approprie le genre de Boucher avec une habileté égale à celle que montrera plus tard Deshays lui-même.

Boucher était trop content de Frago pour ne pas lui destiner une récompense, et trop honnête homme pour user indéfiniment, à son profit,

du jeune talent si rapidement formé. Il lui conseilla de concourir pour le grand prix de Rome. Frago ne remplissait pas les conditions réglementaires, n'ayant pas suivi les cours de l'Académie. « Cela ne fait rien, dit Boucher, tu es mon élève ! » L'artiste était, en effet, fort influent chez ses confrères ; le règlement fléchit en faveur du disciple exceptionnel d'un académicien important, et Frago concourut avec les élèves de l'Académie, pour la première esquisse, au début d'avril 1752. L'usage était de tirer le sujet de la Bible. Carle Vanloo, professeur, s'enferma avec les élèves et leur lut les versets du Livre des Rois se référant à l'histoire de Jéroboam. Parmi les esquisses retenues se trouvèrent celles de Fragonard et de Gabriel de Saint-Aubin. On entra en loges pour l'exécution des tableaux définitifs, et le dernier samedi d'août, les académiciens rassemblés donnèrent leur suffrage à Fragonard. Saint-Aubin, découragé, renonça à la peinture ; le siècle y perdit un peintre d'histoire, ce qu'il pouvait remplacer aisément, et y gagna un exquis dessinateur, un précieux observateur de la vie.

Nous avons, dans les séries du musée de l'École des Beaux-Arts, le « concours » de Frago, qui remporta le prix. C'est un des meilleurs tableaux d'école de cette époque; le jeune artiste semble avoir voulu montrer qu'il savait s'émanciper de la manière de son maître. Loin de rappeler Boucher, la composition est plus proche de De Troy et de Le Moyne ; d'autre part, le roi d'Israël, le grand prêtre, le suppliant, pourraient être dessinés par Cazes ou par Galloche. Mais, dans le choix et le groupement des tons, un sentiment personnel se révèle, les blancs et les jaunes pâles jouent heureusement dans les draperies du premier plan ; les fumées d'encens montant devant le Veau d'or annoncent les vapeurs que le peintre multipliera si souvent; enfin, ses larges trouées de lumière affirment déjà son désir de peindre en clarté.

Depuis quelques années, le grand prix de peinture ne donnait plus droit à aller directement à Rome. On avait eu à déplorer des choix prématurés, et l'insuffisante préparation de beaucoup d'artistes ne leur avait

point permis de faire honneur aux libéralités du Roi. Pour faire « refleurir le temps de Colbert », ainsi que le demandait Lépicié à M. de Tournehem, directeur général des Bâtiments, celui-ci avait proposé au Roi d'imposer une sorte de stage à Paris pour les futurs pensionnaires de Rome. Le premier peintre, Charles Coypel, suggéra l'idée d'un établissement spécial destiné à donner, sous la direction d'un maître autorisé, ce que nous appellerions aujourd'hui l'enseignement supérieur des Beaux-Arts. Cet établissement, qui fut l'École Royale des Élèves protégés, s'ouvrit le 1er janvier 1749, sous la direction de Dumont le Romain, presque aussitôt remplacé par Carle Vanloo. Les élèves, au nombre de six, quatre peintres et deux sculpteurs, y restaient trois ans ; c'était, pour les grands prix de peinture et de sculpture, une période excellente de préparation au séjour en Italie.

Fragonard entra à l'école le 20 mai 1753. Il y rencontra Deshays de Colleville, qu'il avait connu chez Boucher et qui allait partir ; il y eut pour compagnons Charles Monnet, élève de Restout; Guyard, sculpteur, élève de Bouchardon ; les deux frères Brenet, dont l'un était sculpteur, élève de Slodtz, l'autre, élève de Coypel et de Boucher ; le sculpteur Delarue, élève d'Adam, et son frère aîné, peintre, élève de Parrocel. Ce dernier venait d'être, par faveur, et au grand mécontentement des académiciens, chargé de peindre les « Conquêtes du Roi », commencées par son maître, et, de ce chef, « dispensé du voyage de Rome ». Frago put connaître aussi Dhuez, d'Arras, élève de Le Moyne, et le fils de Chardin, qui devait mourir misérablement à Venise. Pajou était déjà en Italie, et Clodion n'entra à l'école qu'après le départ de Frago.

Les élèves, dont l'aîné n'avait pas plus de vingt-cinq ans, vivaient dans une maison appartenant au Roi, qui touchait au palais du Louvre, entre la place du Vieux-Louvre et la rue Fromenteau. Elle communiquait, par l'appartement de Lépicié, aux salles de l'Académie où étaient, à l'usage des études, les plâtres d'après l'antique. « M. le Gouverneur des élèves protégés par le Roi », Carle Vanloo, recevait quinze mille livres par an pour subvenir à la cuisine, au service, au chauffage, au modèle vivant,

LA CRUCHE CASSÉE

Dessin

(Collection de M. F. Montenard)



aux moulages pour les sculpteurs. Une gratification annuelle de trois cents livres était délivrée, par le premier peintre du Roi, aux élèves qui n'avaient pas démérité.

Une véritable vie de famille existait en cette maison, où Frago passa des années heureuses. Le ménage était tenu par l'aimable femme du Gouverneur, cette Christine Vanloo, fille du violoniste Somis, de Turin, qui avait été fort belle et qui gardait cette voix magnifique par laquelle elle avait conquis Paris à la musique italienne, quelque vingt ans auparavant. Le tableau de Louis-Michel Vanloo, qu'on verra au Salon de 1757, nous montre cette famille de braves gens où tout le monde était artiste : le père, assis, dessine le portrait de sa fille, gracieusement étendue sur un fauteuil ; un des fils porte un carton sous le bras, tandis que la mère tient un papier de musique. Les élèves participaient à cette vie cordiale et intelligente. « Vanloo, dira son biographe, vivait avec eux comme avec ses enfants » ; sa bonne ménagère rivalisait de zèle, et, comme les fonds alloués à l'école étaient insuffisants, le peintre y mettait ses honoraires de mille livres, sa gratification de six cents livres, sans rien réclamer, attendant patiemment que la Direction générale voulût bien accorder l'augmentation nécessaire. On lit clairement, dans les documents, son désintéressement ingénu, son dévouement à l'institution qu'il était fier de diriger, et aussi l'affection des époux pour la jeunesse confiée à leurs soins.

On peut être assuré qu'une direction aussi consciencieuse rendait à l'instruction des élèves de grands services. Du matin au soir, Vanloo était avec eux, « le porte-crayon à la main », corrigeant leurs devoirs, encourageant leurs esquisses, feuilletant devant eux les estampes des maîtres. Il rectifia ainsi, pour Frago, l'enseignement de Boucher ; car ce n'était point impunément que ce talent impressionnable s'était initié à une pratique trop facile et à des poncifs trop séduisants.

Un autre enseignement ajoutait un élément important à l'éducation des Élèves protégés. Lépicié leur donnait, tous les jours, deux leçons sur l'Histoire, la Fable et la Géographie. Le matin, pendant une heure et demie, il expliquait l'*Histoire ancienne,* de Rollin, l'*Histoire des Juifs,* de

Dom Calmet, et les grands historiens, d'Hérodote à Tite-Live. Le soir, après le souper, on finissait une laborieuse journée d'étude en lisant « l'Histoire poétique » ; le maître apprenait aux jeunes gens à goûter Homère, Virgile et Ovide, et ils allaient composer en leurs rêves de belles scènes d'après la Fable. Certains peintres de l'Académie se moquaient de cette place faite à l'histoire dans l'éducation des élèves et du maître qui « leur fournissait de l'esprit six fois par semaine » ; on ajoutait sentencieusement : « Tout ce qui n'a pas rapport à la peinture est du temps perdu. » Nous avons vu reparaître de nos jours la même exclusion, et nous en savons les résultats. Ces tendances étroites n'étaient pas dans l'esprit du temps, sauf chez une minorité de praticiens; les meilleurs artistes, depuis Antoine Coypel, s'accordaient avec le public et les écrivains pour reconnaître l'avantage que pouvaient tirer les arts de la culture intellectuelle des artistes, particulièrement de ceux qui devaient aller en Italie.

Des plaintes plus sérieuses s'élèvent dans l'Académie contre le privilège qu'eurent, pendant quelques années, les Élèves protégés de faire porter leurs œuvres à Versailles au mois de janvier, pour être exposés dans les Grands Appartements et présentés au Roi et à la Reine. C'était une faveur considérable, qui faisait connaître de très bonne heure les jeunes artistes et leur procurait, au détriment de leurs anciens, les avantages d'une précoce renommée. L'usage prit fin en 1755, et l'exposition fut supprimée, l'Académie n'entendant tolérer aucune rivalité, même de la part de ses élèves.

Fragonard bénéficia des deux dernières expositions. Il était à peine « élève protégé » de quelques mois, qu'il put faire porter à Versailles, en janvier 1754, dans la modeste bordure fournie par l'école, une peinture représentant *Psyché faisant voir à ses sœurs les présents qu'elle a reçus de l'Amour.* Les autres toiles des pensionnaires étaient un *Enlèvement de Céphale,* par Deshays, un *Sacrifice à Bacchus,* par Monnet, et *Laban qui cherche ses idoles,* par Brenet. Ces œuvres furent montrées au Roi et à Madame de Pompadour par M. de Vandières, au sortir de la messe. Les auteurs étaient présents, grand honneur pour leur jeunesse studieuse, et que l'un des camarades de

SURPRISE

Dessin

(Collection de M. F. Montenard)



Frago paya assez cher. Guyard, élève de Bouchardon, avait exposé un modèle en ronde bosse, représentant *le Roi à cheval, vêtu à la gauloise,* comme s'il eût cherché la comparaison avec son maître, qui venait d'être choisi par la ville de Paris pour exécuter la statue équestre du monarque. Devant la maquette de Guyard, Louis XV s'écria : « Il me semble que j'ai bonne grâce à cheval ! » Les courtisans aussitôt s'extasièrent, la marquise parla de confier au sculpteur l'exécution de la statue de Paris. « Il n'en fallut pas davantage, raconte Diderot, pour perdre le jeune homme, qui fut forcé de briser son œuvre, et à qui Bouchardon et l'Académie tinrent longtemps rigueur. »

L'année même de l'exposition de sa *Psyché,* Frago aurait pu partir pour Rome ; une place de peintre s'y trouvait vacante, et M. de Vandières demandait, le 6 mai, à Carle Vanloo, le nom du plus digne sujet qu'il avait à proposer pour la remplir. Lépicié se chargea de la réponse : « Le choix ne pourrait tomber que sur trois élèves peintres qui restent, savoir : le sieur Fragonard, depuis un an ou deux à l'école ; le sieur Monnet, depuis neuf mois ; le sieur Brenet, depuis quatre mois. Cependant, Monsieur, ces trois élèves ressentent si vivement le besoin qu'ils ont encore des leçons et des exemples de M. Vanloo, pour la couleur et la composition, qu'ils vous supplient très respectueusement de leur permettre d'achever leur temps sous un si bon maître. En cela, j'ose vous assurer qu'ils n'ont d'autre but que de se rendre plus dignes de l'honneur de votre protection, de profiter plus efficacement du voyage d'Italie et de mieux lire dans les productions des Raphaël et des Carrache. »

Rien ne fait plus d'éloge de Vanloo, de sa personne et de son enseignement, que ce témoignage rendu par ses élèves, et surtout par celui qui aurait pu si aisément hâter sa carrière et qui était précisément Fragonard. Nous voyons qu'il a tenu à prolonger son séjour à Paris pour rester auprès d'un si bon maître. C'est sous sa direction qu'il exécuta son plus grand tableau religieux, *Le Sauveur lavant les pieds à ses apôtres*. Le tableau fut exposé dans les Grands Appartements de Versailles, le 13 avril 1755, avec des peintures de Monnet, de Brenet et du jeune Chardin.

Il est aujourd'hui, en déplorable état, sur un autel de la cathédrale de Grasse. Le sujet est placé dans un édifice à colonnes, où trois figures principales suffisent à faire ressortir la signification de la scène. Un Christ blond, aux mains fines, au calme profil, est agenouillé, en robe rouge, devant le bassin préparé pour laver les pieds de saint Pierre. Celui-ci, en robe bleue et manteau jaune, s'est assis, le visage tourné de trois quarts, avec une belle expression d'humilité confuse ; un vieil apôtre, chauve comme lui, est debout derrière son siège, tout vêtu de blanc et les mains jointes, semblant comprendre le mystère de tendresse qui s'accomplit. Il y a, dans le sentiment de cette grande toile, comme un ressouvenir du Poussin.

Frago était mûr pour l'Italie, et personne ne s'y était préparé avec plus d'obstination et de conscience. Il avait redouté le départ, il lui fallait pourtant s'y décider et quitter l'école où il avait été si heureux. Le 17 septembre 1756, le Directeur général des Bâtiments lui faisait tenir son brevet : « Nous, marquis de Marigny, etc., bien informé des heureuses dispositions du sieur Jean-Honoré Fragonard, de Grasse en Provence, âgé de vingt-trois ans, dans l'art de la peinture pour l'histoire, qu'il a étudié depuis quelques années, tant sous M. Boucher, peintre du Roi, et les autres professeurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, que sous M. Vanloo, à l'École des Élèves protégés par Sa Majesté, où il a remporté le premier prix de peinture de l'année 1752, l'avons choisi et nommé pour être l'un des élèves pensionnaires de Sa Majesté à l'Académie de peinture, sculpture et architecture, établie pour le service du Roi, à Rome, sous la conduite de M. Natoire, etc. »

Le 23 septembre, le Trésor délivrait à Frago ses trois cents livres, « par gratification, pour ses frais de voyage pour se rendre de Paris à Rome ». En même temps que lui, étaient nommés les deux Brenet, Monnet et Dhuez. Une camaraderie déjà étroite les unissait, ainsi que leurs sentiments pour Vanloo et sa famille. Trois d'entre eux en donnèrent une preuve en accompagnant à Turin Madame Vanloo, qui allait voir ses

PORTRAIT D'ALEXANDRE-ÉVARISTE FRAGONARD, FILS DE L'ARTISTE

Miniature sur ivoire

(Collection de M. Arthur Veil-Picard)

parents. Frago était du nombre. Les frères Brenet, qui avaient pris les devants par la route de mer, moins coûteuse et plus commode, arrivèrent à Rome au mois de novembre, informant Natoire, leur directeur, que leurs confrères étaient en chemin. Ceux-ci venaient par la route de terre, qui suivait la Rivière de Gênes et passait par Pise et la Maremme ; ils étaient à Rome le 22 décembre, et Natoire apprenait à Marigny, dans une lettre où il lui parlait aussi du séjour de Greuze à Rome, que la jeune troupe se trouvait au complet : « Des cinq pensionnaires que vous avez envoyés dernièrement, les trois qui restaient et qui avaient accompagné Madame Vanloo à Turin, sont arrivés. Je souhaite qu'ils soient de bons sujets, qu'ils méritent vos bontés et tous les soins que je désire me donner pour leur avancement. » Ainsi est annoncée la venue d'Honoré Fragonard au pays de ses ancêtres, sur cette terre d'Italie qui allait ouvrir à son génie de nouveaux horizons.



RUINES D'ITALIE

Aquarelle

(Collection de Madame Charras)



II. — FRAGONARD ET L'ITALIE



BOUCHER, lorsque Fragonard partit pour Rome, lui tint, dit-on, un énergique propos : « Tu vas voir les Italiens, mon garçon! Si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es... perdu! » C'est ainsi, apparemment, qu'a dû s'exprimer le peintre, sans nommer le moins du monde Raphaël et Michel-Ange ; les modernes ont remis le mot sur l'enclume et l'ont fait, en citant ensemble ces deux grands noms, contemporain de M. Ingres. A l'époque où Fragonard fut en Italie, ce n'était point tant Raphaël ou Michel-Ange qu'on allait voir; c'étaient surtout les Carrache, éducateurs attitrés de cette jeunesse

qui, depuis des années, passait les Alpes pour apprendre les secrets du beau.

La tradition française, instituée de façon régulière par Colbert, et que de grands peintres comme Poussin et Mignard avaient pratiquée avant lui, était qu'un artiste devait faire un séjour en Italie pour se montrer digne d'aborder la peinture d'histoire, la seule peinture qui comptât sérieusement aux yeux du Roi et de son Académie. Boucher lui-même s'était soumis à l'usage, quoique peu de temps, et plutôt, dit Mariette, « pour satisfaire sa curiosité que pour en tirer profit » ; il avait pu croire aussi ce voyage nécessaire pour donner du prestige à son pinceau auprès de sa clientèle de financiers.

De l'aveu de tous, l'art étant fait de tradition, et le génie se nourrissant de l'enseignement des maîtres, il fallait avoir étudié les Italiens en leur pays même et d'après leurs œuvres principales. Ce n'était plus seulement ceux du « siècle de Léon X » qui donnaient à l'Italie cette primauté encore incontestée ; on mettait au même rang, en leur attribuant même une autorité didactique encore plus grande, les trois Carrache, le Guide, le Dominiquin, l'Albane et le Guerchin. A cette illustre pléiade de Bologne s'ajoutait Pierre de Cortone, dont l'école avait multiplié les peintures faciles et non dépourvues de puissance, mais incorrectes, vulgaires et faites de procédé et de pratique. Telles étaient les œuvres qui peuplaient l'Italie d'alors et que les jeunes artistes de l'Académie de France à Rome étaient appelés à étudier, à transcrire et à imiter. La plupart en revenaient à jamais italianisés et payaient, de la médiocrité de toute leur vie, l'avantage d'avoir été à l'école de ces écoliers.

Fragonard allait s'y mettre de fort bon gré et avec une candeur touchante, ignorant qu'il portait en lui le meilleur génie de sa race et que ces modèles tant désirés n'ajouteraient à son talent que bien peu de moyens d'expression. Ce grand indépendant se croyait d'humeur docile et n'avait secoué l'aimable tyrannie du « peintre des grâces » que pour accepter l'influence de Vanloo et de Lépicié. Bien loin de dédaigner le supplément d'éducation qui lui était offert à Rome par le Roi, il ne demandait qu'à s'y soumettre. Il était dans les dispositions les plus dévotes pour aborder l'Italie, et rien n'est aussi curieux que de voir le goût extraordinaire qu'il

eut pour elle, et l'adaptation ingénieuse qu'il sut faire de ses leçons à son art personnel et vivant.

Rome était la cité des peintres, non moins que des architectes et des sculpteurs. L'huile et la fresque, depuis trois siècles, recouvraient ses murs. Les galeries de ses palais regorgeaient de toiles et leurs plafonds mettaient partout l'Olympe sur la tête des visiteurs ; les églises, aux retables des autels, sur les parois des chapelles de la Renaissance, comme aux voûtes des coupoles jésuites, donnaient aux yeux des fidèles la fête de la couleur. Rome possédait les œuvres les plus significatives de toutes les écoles, des échantillons de tous les talents, et presque toujours les morceaux les plus célèbres que les maîtres eussent signés. Les légendes du paganisme et du christianisme se mêlaient, traitées de cent façons par les tempéraments les plus contraires, et la technique d'innombrables artistes fournissait toutes sortes de modèles.

Sous tant de richesses offertes, Rome pouvait étouffer une imagination juvénile ; elle pouvait aussi stimuler un esprit original, disposé à jouir de toutes les formes du beau, capable d'assimiler ces nourritures diverses en même temps que d'éliminer ce qui ne lui donnait pas de profit. Tel était le jeune génie de Fragonard, qu'il allait, sans trop de risque, vivre en ce milieu saturé de chefs-d'œuvre, en cette atmosphère de musée, où tant d'autres, moins doués que lui, n'apprirent que l'imitation et le pastiche.

Les premiers jours de Frago à Rome sont pour prendre possession de son petit logis, sa chambre au troisième étage du Palais Mancini, où Mademoiselle Natoire, attentive ménagère de l'Académie, lui a délivré ses deux paires de draps, ses quatre chaises de paille, sa commode et son chandelier de cuivre. Il a parcouru les ateliers, vastes et nombreux, où sont les moulages des antiques célèbres, et les appartements du directeur, que décorent de fort belles suites des Gobelins, le portrait du Roi et celui de M. de Marigny, outre maints dessus de porte des anciens pensionnaires et de M. Natoire lui-même. Il s'est assis à la table commune, où se lèvent, pour fêter les arrivants, douze verres joyeux pleins du vin doré des *Castelli;* et ses compagnons l'ont ensuite mené courir la ville.

Frago a retrouvé parmi eux Deshays, son camarade de l'atelier de Boucher, qui « fait » sa dernière année à Rome et voudrait y prolonger son séjour, sous le prétexte d'une copie de la *Sainte Pétronille* du Guerchin, de laquelle M. de Marigny ne veut pas entendre parler. Les architectes Moreau et De Wailly, qui restaurent sur le papier les Thermes de Dioclétien, guident les nouveaux dans les ruines illustres; mais on préfère y suivre un peintre, au caractère franc et enjoué, qui, sans être encore de l'Académie, a reçu la faveur d'y loger et se nomme Hubert Robert. On fraternise aussi avec le jeune Greuze, qui est venu passer une saison à Rome; il a sa chambre au Palais Mancini, et se trouve une manière de personnage, car il est honoré de la bienveillance particulière du comte de Stainville, ambassadeur du Roi, et de l'aimable ambassadrice. Ceux-ci vont par malheur partir pour Vienne, au grand regret des pensionnaires, qui les voyaient chaque année recevoir la noblesse romaine et faire, avec une rare bonne grâce, les honneurs du palais de l'Académie. L'hiver n'en est pas moins fort animé pour cette vive jeunesse, qui prend part aux réjouissances populaires, alors si pittoresques, et aux divertissements du Carnaval.

Après quelques semaines données, selon l'usage, à cette initiation joyeuse et grave à la vie romaine, Frago est au travail. Natoire a cherché, pour ses nouveaux peintres, un lieu consacré, où leur talent fût assuré de trouver profit, et les a envoyés étudier ensemble la galerie du Palais Farnèse. Le duc de Serrisani, ministre plénipotentiaire du roi des Deux-Siciles, toujours fort obligeant pour les Français, et qui, du reste, n'habite pas les appartements donnant sur le Tibre, accorde volontiers la permission d'y travailler. C'est une bonne fortune dont Natoire s'empresse d'user en faveur de ses étudiants. Les Carrache ne sont-ils pas, au Farnèse, les maîtres de la composition mythologique ? Et le secrétaire perpétuel de l'Académie royale, Cochin, n'a-t-il pas proféré : « On peut confier son instruction aux Carrache, lorsqu'on voit quels élèves ils ont formés et combien ces élèves sont différents les uns des autres, et nullement esclaves de leurs maîtres. » De jeunes Français, familiers avec les chefs-d'œuvre de leur pays, savent reconnaître ce que le grand plafond de la Galerie de Versailles doit à celui

RUINES D'ITALIE

Fac-similé en couleurs

(Collection de M. François Flameng)



du Palais Farnèse, tant pour l'agencement des tableaux et le naturel des figures en trompe-l'œil, que pour la solide harmonie établie entre la peinture et les lignes en berceau de l'architecture ; ce sont d'excellentes leçons que fournissent ici les grands Bolonais et qu'il y a toujours avantage à recevoir sur place par une initiation directe.

Frago est consciencieusement à l'étude, chaque matin, dans la galerie, avec son camarade Brenet, ce joyeux garçon qui sera toujours un médiocre peintre. Le nôtre a l'œil distrait par les beaux alignements de pins qui couronnent le Janicule, l'esprit troublé par les aromes du printemps romain entrant par les grandes fenêtres ouvertes du côté du Tibre. Son crayon consciencieux est aux prises cependant avec les fables d'Ovide : il dessine l'Enlèvement de Ganymède, l'Enlèvement d'Europe, les académies assises sur les entablements feints. Maint détail excite sa curiosité dans les grandes compositions, cette bacchante, par exemple, qui danse au tambourin, et ce faune renversé par un Amour mutin, qui le tient par les cornes et le piétine. Tels sont les motifs qu'il a transcrits à la pierre d'Italie, et que l'abbé de Saint-Non traduira plus tard par ses gravures à l'aquatinte ; mais il a dû en rapporter bien d'autres à Natoire, pour les donner à critiquer à l'excellent homme, au nom de ses principes inexorables sur le dessin.

Ce maître de la mythologie apprêtée, ce virtuose des nudités élégantes et glacées, qui avait eu son heure de talent et n'avait pas su la prolonger en se renouvelant lui-même, achevait sa carrière au Palais Mancini, recueillant, pour sa grande fresque de Saint-Louis-des-Français, les applaudissements toujours infiniment polis du public romain. Il avait laissé se perdre le brillant coloris qui rend encore agréables ses premières peintures, et ne possédait pas, pour le remplacer, cette pratique irréprochable du dessin, qu'exigeaient ses propres théories et qui aurait pu assurer l'autorité de ses conseils. D'un caractère agité, trop anxieux de plaire et un peu brouillon, il n'était pas fait pour guider des jeunes gens turbulents, qui donnaient parfois à sévir à la police pontificale, escaladaient les toits des voisins et mettaient à mal les Transtévérines en leur promettant le mariage. Il n'arrivait même point à se faire rendre compte régulièrement de leurs travaux, et

devait prier le Directeur des Bâtiments d'intervenir lui-même, de Paris, à ce sujet : « Voici le temps où notre école travaille en différents endroits hors de l'Académie. Il ne serait pas mal, Monsieur, quand vous me ferez l'honneur de m'écrire, que vous leur renouvelassiez la recommandation de me faire voir plus fréquemment leurs ouvrages; ils manquent souvent à cet article, malgré vos exhortations. » M. de Marigny répondait de façon à rendre quelque force à cette direction défaillante : « Je vous invite très fort à me faire connaître les indociles ; en réponse, je vous autoriserai à les éconduire de l'Académie, et ce sera sans espoir de retour. J'en ferai un exemple si sévère que ceux qui voudront rester se conformeront à ce que vous leur prescrirez. »

Notre Frago n'a garde de s'attirer les foudres d'un directeur général, qui exécute d'ordinaire ses menaces; cependant Natoire ne semble pas fort content de lui. Est-il celui des nouveaux venus, qui fait « une petite copie de ce beau morceau d'Andrea Sacchi, de saint Romualdi, dans une petite église près de l'Académie » ? En tout cas, le directeur n'est pas moins mécontent de cet élève que de ses compagnons : « Je les ai fait recommencer leurs ouvrages, qui prouvaient trop leur faiblesse; ils ont de la peine à en convenir, et voilà ce qui me fâche avec eux. »

L'hiver suivant, le mécontentement persiste et, le 15 mars 1758, Frago est compris dans le déplorable rapport de son directeur au chef suprême des beaux-arts en France sur les études qu'il doit envoyer : « Je suis fâché qu'après un retard si considérable et les soins que je prends pour qu'elles soient passables, je ne vois pas encore le moment qu'elles seront terminées. La faiblesse de leurs talents est la cause de tout; ils ne savent s'arrêter à aucun parti, et, quoi que je puisse dire pour les fixer, je vois à tout moment des changements qui me le prouvent. Je suis forcé, malgré cela, à les compâtir par la bonne envie qu'ils ont de faire mieux qu'ils ne peuvent. Il est vrai qu'à présent cette partie est bien faible dans notre Académie, et un directeur se trouve bien peu flatté dans ce temps de disette, où il semble que le progrès des étudiants doive rouler sur lui et, en quelque manière, en répondre. Je ne négligerai rien, cependant, pour en tirer

le meilleur parti qu'il me sera possible, dans l'espérance qu'il nous en viendra de plus forts et plus dignes de faire honneur à l'école d'où ils sortent. La sculpture et l'architecture vont bien. »

Cette lettre produit à Versailles le plus fâcheux effet, et M. de Marigny se plaint aux académiciens de la préparation insuffisante des pensionnaires du Roi : « Je reçois, Monsieur, écrit-il à Cochin, des nouvelles de l'Académie de Rome qui m'affligent sur le compte des jeunes peintres. M. Natoire me marque qu'il ne tarde à m'envoyer leurs études qu'à cause de la faiblesse de leurs talents, et qu'il est obligé d'y compâtir, eu égard à la bonne envie qu'ils ont de faire mieux qu'ils ne peuvent. Il ajoute que l'architecture et la sculpture vont bien; mais il ne me donne aucun espoir sur les progrès de la peinture. Je ne puis attribuer l'état de faiblesse où elle est qu'à l'envoi prématuré des élèves à Rome et peut-être à un excès d'indulgence dans la distribution des prix de Paris. Recommandez de ma part à l'Académie d'y apporter plus de sévérité. J'aime mieux que les prix soient réservés que d'envoyer à Rome des sujets hors d'état de profiter des grâces du Roi. Ce parti pourrait même exciter l'émulation parmi les jeunes élèves de Paris. »

Cette averse de reproches tombait dru sur le pauvre Frago, et elle pouvait avoir de fâcheuses suites pour une carrière où il importait alors, si l'on voulait avoir des commandes et le succès, d'être favorablement connu des bureaux des Bâtiments. On devine que le jeune homme comprit l'importance de ce mauvais départ, dès la première lettre de Natoire, où il est cité expressément. Il faut rectifier, en la donnant, tous les noms propres qui s'y trouvent, car l'orthographe fantaisiste du directeur estropie continuellement les noms de ses élèves, et il n'a jamais consenti, par exemple, à nommer celui qui nous intéresse autrement que *Flagonart* : « Voilà, écrit-il le 3 mai, le rouleau que j'ai l'honneur de vous envoyer des études de trois pensionnaires nommés Dhuez, peintre, Fragonard et Brenet. Je souhaiterais qu'elles fussent au point de vous faire oublier par leurs mérites le retard à s'acquitter de ce devoir; c'est tout ce que j'ai pu tirer de leurs talents, et ce n'a pas été sans peine. Ils espèrent que vous

leur ferez grâce, en faveur de la bonne envie qu'ils ont de mieux faire par la suite, et j'y aurai toute l'attention qu'il me sera possible. Parmi ces dessins, il y a quelques traits pris au papier vernis sur des tableaux antiques que M. le comte de Caylus m'a demandés; je vous prie, Monsieur, de les séparer et de vouloir bien les lui faire tenir. »

Le jugement de l'Académie royale sur l'envoi de Fragonard mérite d'être conservé; on y voit, judicieusement constatés, les résultats un peu déconcertants de ses premières études romaines : « Du sieur Fragonard, une figure académique d'homme, peinte. On a été moins satisfait de cette figure qu'on ne l'aurait été, si l'on avait moins connu les dispositions brillantes qu'il a fait paraître à Paris; non qu'il y paraisse aucune marque de négligence, mais on craint que l'imitation de quelques maîtres ne lui nuise et ne le fasse tomber dans des tons de couleurs maniérés, comme il paraît dans cette figure par plusieurs demi-teintes trop bleu et d'autres aurore qui ne sont point naturelles. On peut croire qu'il les a imitées du Barocci, peintre admirable à plusieurs égards, mais dont la couleur peut être dangereuse à imiter. On l'exhorte à ne regarder dans les grands maîtres que ce qui caractérise en eux une imitation vraie de la nature. Il en est de même d'une tête de Prêtresse qu'on trouve peinte d'une manière un peu trop doucereuse. On a été plus satisfait des dessins du sieur Fragonard qu'on trouve dessinés avec finesse et vérité. » Tout ce morceau est intéressant, tant par les observations techniques qu'il contient, que par les sentiments d'estime vraiment rares donnés à ce jeune talent : si la maternelle Académie est si inquiète de le voir hésiter et se perdre dans une imitation maladroite, c'est qu'elle a mis en lui beaucoup d'espérances. On aime aussi trouver, sous la plume autorisée de Cochin, ce renvoi à la nature, de laquelle l'étude dans les galeries détourne trop souvent les commençants, et que perdait de vue notre peintre.

Le jugement de l'Académie est communiqué aux pensionnaires suivant l'usage, et Frago paraît assez indifférent à celui qui le concerne. On peut interpréter ainsi les réflexions de Natoire, dignes d'attention par les traits de caractère qu'elles mettent en lumière : « Fragonard, avec des dispositions,

est d'une facilité étonnante à changer de parti d'un moment à l'autre, ce qui le fait opérer d'une manière inégale. Ces jeunes cervelles ne sont pas aisées à conduire ; je tâcherai toujours d'en tirer le meilleur parti sans les trop gêner, car il faut laisser au génie un peu de liberté. »

Une épreuve plus dure cependant est réservée à cet esprit capricieux, car le moment est venu où les pensionnaires abordent le travail réglementaire de la grande copie. Brenet est chargé de la *Mise au tombeau* du Caravage, à la Chiesa-Nuova, et Frago, profitant de ce que ce tableau a été déplacé pour le travail, en fait lui-même un dessin assez serré ; il n'est pas sans goût pour ce maître, dont il dessine aussi les *Pèlerins d'Emmaüs* et la *Joueuse de mandoline,* qu'il trouve au Palais Giustiniani. La copie qui lui est confiée n'est pas moins séduisante pour un apprenti coloriste ; c'est la composition mouvementée de Pietro de Cortone, *Saint Paul recouvrant la vue,* que les Capucins ont dans leur église. L'auteur est un des maîtres qu'on étudie le plus, et ses tons clairs trouvent grâce devant Boucher ; pourtant, quelle médiocre leçon donnent ces modèles superficiels, ces formes agitées et bruyantes, ces lourdes draperies toujours envolées ! Frago va aux Capucins, accomplir sa pénitence, chaque jour, avec son ami Monnet, qui copie tout à côté le *Saint Michel* du Guide ; puis ce dernier tableau est porté aux ateliers du Vatican, où l'on termine, pour le Saint-Père, le sujet en mosaïque, et Frago doit peiner, dans la solitude, après l'heure des messes, sur le terrible morceau du Cortonais. Encore ne parvient-il pas à satisfaire Natoire, très rigoureux sur l'article des copies : « Le sieur Fragonard, écrit celui-ci au mois d'octobre, avance celle qu'il fait d'après Pietro de Cortone, aux Capucins ; le jeune artiste a un peu de peine à peindre les chairs et à donner le vrai caractère des airs de tête. Je l'exhorte à ne point se lasser pour les retoucher de nouveau, car il s'imagine déjà avoir fait tout ce qu'il fallait et tout ce qu'il pouvait. » Précieuse indication, qui nous fait assister à l'un de ces colloques, toujours pleins de malentendus, entre deux générations d'artistes, et qui nous révèle en même temps combien coûta à Fragonard le pénible travail imposé à sa jeunesse impatiente par le choix d'un directeur sans divination.

Dès l'école cependant, Fragonard s'impose à tous comme l'artiste supérieur, le mieux doué et le plus riche de promesses. Même aux yeux de Natoire, que tant de choses pourtant séparent de lui, il n'est pas douteux que cet enfant terrible, difficile à mener, ne doive promptement faire honneur à l'École française. L'ardeur qu'il porte à dessiner le modèle, « drapé avec différent habillement », qu'on met à la disposition des élèves pendant l'été, touche le cœur de son vieux directeur, qui ne craint pas d'écrire en envoyant les copies : « *Fragonard a beaucoup de talent,* mais le trop de feu et peu de patience l'emporte à ne pas travailler avec assez d'exactitude ses copies. » Oui, Fragonard a « beaucoup de talent », et l'expression est d'autant plus significative que ses camarades n'ont garde d'en inspirer de semblable. Natoire est ici l'écho de toute la petite colonie française qui vit à Rome et qui suit avec intérêt les travaux et les progrès des pensionnaires.

Si les études de Frago sur les maîtres sont un peu rapides et semblent superficielles, c'est qu'il les multiplie avec un zèle sans égal, et nul de ses contemporains ne peut se vanter d'avoir connu et relevé à Rome tant de peintures. C'est un témoignage peu connu et bien instructif de cette activité de l'artiste, de cette curiosité ouverte sur tant d'horizons et prête à tirer parti de tout ce que lui apporte d'utile l'art du passé. Le voici à la Farnésine, au « petit Farnèse », comme on dit souvent, prenant dans l'histoire de Psyché, peinte à la voûte par l'école de Raphaël, les morceaux les plus réputés : Vénus donnant ses ordres à l'Amour, Mercure amenant Psyché, Jupiter embrassant l'Amour. Il étudie, tout à côté, la *Galatée* du maître et y dessine avec soin le groupe du dieu marin et de la néréide enlacée. Il relève, sur le mur voisin, la fameuse tête colossale, qu'on croyait charbonnée par Michel-Ange, et, ce qui est plus intéressant, une série de motifs décoratifs à l'antique, qu'il détache, au second étage du palais, des compositions de Peruzzi ; il note en son album cette attribution inattendue : « Guirlandaï à la Farnésine. » Il retrouve Raphaël aux Chambres vaticanes, et prend à l'*École d'Athènes* plusieurs des figures drapées qu'ont recopiées tant de générations de peintres ; à l'*Héliodore,* l'ange et le groupe

de femmes ; à l'*Incendie du Bourg,* les fuyards escaladant le mur, la femme à la cruche, Énée et Anchise. Il étudie avec non moins de ferveur les détails mouvementés, qui lui plaisent visiblement, dans la *Bataille de Constantin,* de Jules Romain ; quant au plafond de la Sixtine, dont il lave une demi-douzaine de morceaux, il l'aborde par acquit de conscience, et ses études, sans le moindre accent, témoignent qu'il n'en a pas compris le caractère.

Comme il est plus à l'aise avec les œuvres des Bolonais, avec l'*Aurore* du Guide, au palais Rospigliosi, et celle du Guerchin au Casino Ludovisi, avec les *Évangiles* et les *Vertus cardinales,* du Dominiquin, qui décorent les pendentifs de S. Andrea della Valle et de S. Carlo a' Catenari ! Il devient familier avec la Vie de sainte Cécile, à Saint-Louis-des-Français. D'autres églises lui présentent des tableaux d'autel, où l'ensemble ou quelque détail lui semblent dignes d'être notés : s'il tire de la *Transfiguration* de Raphaël, alors à S. Pietro-in-Montorio, la femme agenouillée au premier plan, il dessine entièrement, dans la même église, une *Mise au tombeau* qu'on lui dit être d'Ammanati. A Saint-Pierre, il relève la mosaïque de la *Communion de saint Jérôme,* à la Trinité-des-Monts, des cariatides feintes de Daniel de Volterre, et le morceau capital de sa *Descente de Croix,* l'Évanouissement de la Vierge. A Sainte-Cécile du Transtévère, il n'omet pas de dessiner la délicieuse figure couchée sous le maître-autel, que sculpta Stefano Maderna.

Les galeries si riches des palais romains, libéralement ouvertes aux études, lui fournissent des motifs innombrables. Le Corrège et le Parmesan sont au Palais Chigi avec d'adorables allégories de l'Amour ; l'Albane est au Palais Verospi, qu'ornent des antiques et des vases à acheter pour Louis XV, au Palais Borghèse, où l'on admire son Amour endormi, au Palais Santa-Croce, où une imagination portée aux arrangements mythologiques saura apprécier tant d'Amours aiguisant des flèches ou allumant des torches, dans les postures les plus divertissantes. Pietro de Cortone déploie, à la Galerie Pamphili, son *Triomphe de Neptune;* au Capitole, son *Triomphe de Bacchus.* Chez les Borghèse et chez les Colonna, Frago découvre

quelques belles toiles vénitiennes, et une kermesse flamande de Rubens, qu'il dessine avec plaisir, comme il a fait de *Romulus et Rémus* à la galerie du Capitole. Au palais Giustiniani, il rencontre le *Lavement des pieds,* par Van Dyck, qui lui fait sentir fort clairement la médiocrité de son propre tableau d'école. Enfin, les œuvres du grand Poussin enrichissent Rome un peu partout ; elles n'ont pas échappé à notre « croqueur », ni la *Flore* du Capitole, réplique de celle qui appartient au Roi, ni le *Massacre des Innocents,* qu'on trouve à cette époque chez le prince Giustiniani, ni surtout les charmants tableaux du palais Chigi, où des enfants jouent avec un bouc et un bélier et traînent le vieux Silène dans un décor de vases, de bas-reliefs et de termes antiques, dont Frago saura se souvenir quand il traitera, avec plus de souplesse et autant de style, les mêmes bacchanales enfantines.

C'est un chaos de sensations diverses, de plaisirs rares et d'étonnements sans fin. Quelle confusion dans le cerveau d'un jeune peintre parisien, formé parmi les mythologies de boudoir et d'atelier, qui s'est trouvé brusquement jeté dans ce monde immense où tout l'art moderne est venu puiser ses inspirations ! Il ne l'ignorait point tout à fait : à l'École des Élèves protégés, il a été instruit dans l'admiration de ses ouvrages ; Vanloo lui en a commenté les gravures et fait transposer des morceaux. Mais ici, les œuvres sont à leur place, dans le milieu pour lequel elles ont été conçues, avec leur coloris véritable et sous la lumière qui les a baignées à leur naissance. Leur signification devient tout autre, et l'émotion qu'elles dégagent pour l'âme d'un véritable artiste est profonde. Frago est à l'âge où les impressions sont vives, où l'on sait admirer, même sans comprendre, et, devant tant de chefs-d'œuvre, il ressent ce qu'ont éprouvé les meilleurs de ses aînés et de ceux qui viendront après lui : il reste ébloui, ravi et découragé.

Cette vie d'école trop prolongée ne va pas, au reste, sans quelque inconvénient. L'étude dans les églises et les palais, les copies, la pensée des maîtres d'autrefois fixée sur la toile ou sur la fresque, tout cela sert au métier et enrichit assurément le cerveau du peintre ; son œil se gâte à s'y

LA MORT DE MARIE DE GONZAGUE

Dessin à la sépia



attarder, et beaucoup ne guérissent plus de cette infirmité romaine, qu'ils ont contractée sans y prendre garde et dans la fièvre d'une admiration juvénile. Sachant ce que Frago devint dans la suite, nous pensons volontiers qu'il eût été de force à réagir par lui-même contre le danger. Mais il est certain qu'il le traversa et risqua de s'y perdre. S'il eût quitté à ce moment l'Italie, il n'eût tiré d'elle que les leçons étroites d'une éducation autoritaire, habile seulement à mettre les pas des jeunes dans les pas des vieux. Rome nous aurait renvoyé un peintre académique de plus, dont il eût été peut-être moins aisé de dégager le grand artiste. Une bonne fortune inattendue lui permit de prolonger son séjour et lui fit comprendre enfin ce qu'il pouvait tirer de l'Italie.

Le directeur général des Bâtiments vient de décider, d'accord avec l'Académie, que le séjour des pensionnaires à Rome sera désormais de quatre années pour les peintres et les sculpteurs, les architectes continuant à avoir la pension de trois années. Fragonard, envoyé trop tôt pour jouir de cet avantage, se trouve précisément atteindre l'échéance de son retour, et l'on peut être sûr qu'il la voit approcher avec chagrin. Comme une place se trouve vacante une année encore, dans l'arrangement nouveau, et qu'un des élèves alors présents à Rome doit être appelé à en bénéficier, les amis qu'il a gardés à Paris pensent à lui. Peut-être leur a-t-il écrit lui-même, afin de les intéresser à un projet auquel il tient avec raison, tant pour l'avenir de sa carrière que pour les satisfactions d'art qu'il attend encore de l'Italie. Le choix toutefois est très disputé, car le père des frères Brenet la sollicite également pour un de ses fils. Marigny désirerait la réserver au pensionnaire « dont les dispositions et l'assiduité à l'étude donnent lieu d'espérer le plus de progrès » ; Cochin, interprète de l'Académie, lui propose Fragonard, comme répondant le plus exactement à ses vues.

La réponse fut encourageante : « Sur la bonne opinion que vous avez du sieur Fragonard, je lui accorderai volontiers [cette place] par prolongation, si le témoignage de M. Natoire ne la dément point. » Natoire,

consulté le 12 juillet, bien que le père des Brenet lui eût très chaudement écrit, ne put faire autrement que de donner un avis favorable à Frago : « Je vois, répondait-il, que vous êtes déjà porté en faveur pour ce dernier, et je puis vous assurer qu'il est plus à propos qu'il jouisse de cet avantage que les deux autres frères, d'autant plus qu'*il le désire avec empressement.* » Le 5 septembre, la faveur était accordée : « Puisque le sieur Fragonard, décide Marigny, mérite la préférence pour lui accorder une quatrième année de résidence à Rome, et qu'il la désire, sur les bons témoignages que vous me rendez de lui, je lui donne avec plaisir mon agrément. »

Cette décision arrivait au bon moment. La crise dont Frago souffrait depuis son arrivée à Rome et les études trop exclusives auxquelles il s'adonnait, continuaient à exercer leur mauvaise influence. Toutes ses qualités de vie et de couleur s'éteignaient dans cette longue et trop docile fréquentation de maîtres, qui n'étaient point de la lignée de son génie ; le malheureux garçon en venait à croire qu'il ne se hausserait jusqu'à eux qu'en les imitant ; et l'imitation était si servile, si froide, que l'Académie elle-même en était offusquée et ne reconnaissait plus l'aimable pinceau, dont la hardiesse, quoi qu'elle en eût, l'avait plus d'une fois charmée. Si tous les académiciens n'étaient pas pour en souffrir également, Cochin, du moins, qui s'intéressait tant à l'artiste, avait été péniblement surpris de son dernier envoi ; et comme c'était lui qui tenait la plume pour le rapport, il en profitait pour renouveler à son protégé de sévères et nécessaires avertissements. M. de Marigny les faisait transcrire sous son nom, à l'usage de Natoire, le 11 octobre 1759 :

« Je vous envoie, Monsieur, le jugement qu'on a porté sur les dernières études que vous m'avez envoyées des pensionnaires de l'Académie de Rome. On est satisfait de l'exécution soignée et de l'étude qu'on remarque dans la figure académique d'homme, peinte par le s^r^ Fragonard ; cependant on craint que l'excès des soins ne refroidisse entièrement le feu que l'on connaissait dans cet artiste. La peine s'y laisse apercevoir, et l'on n'y découvre point de ces heureux laissés *(sic)*, ni de cette facilité de

pinceau qu'il portait peut-être ci-devant à l'excès, mais qu'il ne faut cependant pas perdre entièrement en les rectifiant. Sa couleur ne présente point de ces tons frais, hasardés par l'enthousiasme et qui sont suivis du succès dans un artiste qui a étudié son talent et qui se livre avec connaissance aux mouvements de son génie. Tout est fondu, tout est fini. Il est temps que le sr Fragonard prenne confiance en ses talents, et que, travaillant avec plus de hardiesse, il retrouve ce premier feu et cette heureuse facilité qu'il avait, et qu'il semble qu'une étude trop sérieuse a captivés jusqu'au point de les détruire. On est très satisfait de ses dessins ; ils sont purs, savants et corrects ; mais ne sont-ils pas dessinés avec trop peu d'arrondissement et d'effet ? Ils seraient infiniment louables s'ils étaient de quelqu'un qui se destinât à la sculpture ; mais un peintre doit-il oublier la couleur et l'effet, même quand il dessine ? »

N'est-il pas curieux de voir que ce qu'on reproche à Frago d'omettre en ses dessins de Rome, c'est la couleur, c'est l'effet, dont il montrera bientôt une maîtrise souveraine? Quoi qu'il en soit, il fallait, pour fuir l'écueil décisif, qu'il renonçât décidément à sa façon de travailler; pris entre les traditions du milieu romain ou de sa propre école, et les conseils qui lui venaient de Paris, médiocrement guidé par un directeur éloigné de France depuis tant d'années, et qui ne voyait pas très clair dans les jugements de ses confrères, notre peintre désorienté n'eût pas trouvé aisément la voie du salut. Elle s'offrit à lui par une circonstance heureuse. Alors que les appels de Cochin risquaient de n'être pas compris et pouvaient même décourager, au seuil de sa quatrième année d'école, un artiste qui avait, plus que tout autre, besoin de se tenir en allégresse pour produire, la pratique d'un art nouveau vint le placer en face de la nature vivante et le rendre à ses véritables instincts.

Voici que les peintres français de Rome, tous ceux qui, jeunes ou vieux, tiennent pinceau ou crayon, se mettent à découvrir la beauté du paysage romain et s'ingénient à la traduire. Ce n'est tout d'abord qu'un engouement, né sans doute de l'heureux exemple d'un confrère qui en a tiré du succès

et dont il n'est pas difficile de deviner le nom ; mais les résultats seront plus sérieux et plus profitables que ceux d'une simple mode. Toute une partie de notre École de peinture s'en trouvera renouvelée, et Fragonard y gagnera plus que personne.

Cette nature des environs de Rome, où la majesté de la ruine s'accorde si noblement à l'harmonie des horizons, cette « campagne » si variée et si émouvante, que tant de générations d'artistes ont ignorée, n'a jamais été plus passionnément goûtée, ni peut-être mieux comprise que par les peintres et les dessinateurs de ce temps. Il faut des yeux étrangers pour la révéler aux Italiens eux-mêmes, ainsi qu'il en fut déjà au temps de Nicolas Poussin ; et c'est Hubert Robert qui a entraîné l'Académie à ces découvertes, à ces explorations, d'où l'on rapportera souvent de délicats chefs-d'œuvre. Chose piquante, Natoire est le premier converti au goût nouveau, et c'est lui qui donne aux jeunes gens l'exemple d'aller planter son chevalet devant les sites pittoresques ou fameux : « J'ai fait dans ces derniers temps, écrit-il à Marigny en janvier 1759, plusieurs dessins d'après des vues aux environs de Rome, qui me donnent envie, par leur singularité, d'en peindre quelqu'une... Je regarde cette partie fort nécessaire dans l'étude de nos jeunes élèves; je les encourage à ne pas la négliger en prêchant d'exemple. » Et quelques mois plus tard, se trouvant en santé médiocre, il va se rétablir pour une quinzaine de jours à Tivoli, « petite vacance qui ne s'est pas passée sans dessiner quelques points de vue dont ce pays-là est rempli ».

La part d'Hubert Robert dans ces menus événements est attestée par une concordance de dates assez précise. On se met à faire du paysage à l'Académie à partir du moment où l'aimable garçon est autorisé à vivre au Palais Mancini et prend sur le directeur toute influence : « Je voudrais, écrit celui-ci, en février 1759, que tous fissent des progrès aussi sensibles que le sieur Robert, protégé de M. le duc de Choiseul... C'est un bon sujet et qui travaille avec une ardeur infinie; il est dans le genre de Jean-Paul Panini. J'ai beau le citer pour exemple, il y en a peu qui l'imitent. » Frago est de ceux qui ont accepté d'enthousiasme cette orientation nouvelle; il lui devra les plus précieux avantages qu'il ait tirés de son séjour en Italie.

Vers le même temps, apparaissait à Rome un homme destiné à exercer une certaine action sur sa vie et dont l'intervention fut admirablement opportune pour résoudre définitivement la crise dont il souffrait. Au milieu de novembre 1759, on apprenait l'arrivée, avec le pensionnaire peintre Taraval, d'un Français distingué, ami des arts, qui venait passer six mois dans la Ville Éternelle et annonçait l'intention d'entrer en relations avec la colonie des jeunes artistes. Sans posséder une grande fortune, il savait se montrer un Mécène généreux ; et, sans être lui-même très habile artiste, il connaissait assez le dessin et la pratique de l'eau-forte pour pouvoir donner d'utiles conseils et s'intéresser de façon compétente aux travaux d'autrui. C'était l'abbé de Saint-Non, qui a laissé un œuvre gravé, un nom apprécié dans l'histoire de la gravure française et aussi, comme on va le voir, un souvenir lié d'honorable façon à celle de la peinture elle-même.

Jean-Claude-Richard de Saint-Non, abbé commendataire de Saint-Non au diocèse de Langres, alors âgé de trente-sept ans, avait suivi jusqu'à ce jour une carrière peu conforme à ses goûts et venait en Italie avec l'intention bien arrêtée de les satisfaire. Ayant reçu tout jeune le sous-diaconat, où se bornèrent ses engagements ecclésiastiques, il avait acheté une charge de conseiller-clerc au Parlement de Paris et avait partagé le sort malheureux de cette illustre compagnie ; au moment de l'opposition faite par elle à la Bulle *Unigenitus,* il avait été exilé à Poitiers en 1752. Le séjour était pénible pour un amateur d'antiquités et de belles-lettres, qui trouvait aussi dans son ascendance, étant petit-fils et neveu de peintres du Roi, l'origine d'une passion très vive pour les beaux-arts. M. de Saint-Non se décida à renoncer aux honneurs périlleux des hautes magistratures, vendit sa charge en 1757 et, pour ne plus entendre parler de la Bulle, des édits et des remontrances, se mit à voyager, d'abord en Angleterre, puis en Italie, où la beauté des arts et celle du pays, les souvenirs classiques et les monuments de l'antiquité donnaient des joies sans mélange à un esprit aussi cultivé que le sien.

Il entre quelque sottise dans le portrait qu'on a voulu nous faire

accepter d'un abbé libre et grivois, qui jette sa calotte par-dessus les moulins de Madame Marguerite Le Comte et s'encanaille avec les artistes à Paris comme à Rome, des auberges du Transtévère au cabaret de Ramponneau. La société que M. de Saint-Non fréquenta fut toujours la plus choisie; l'amitié des jolies femmes n'y fit courir aucun risque à sa dignité d'ancien conseiller-clerc, et celle qu'il mit lui-même, à bon escient, au service des meilleurs artistes de son temps doit recommander à jamais son aimable mémoire. A côté de l'abbé Barthélemy, de l'abbé Gougenot et de quelques autres, l'abbé de Saint-Non réhabilite pour sa part le souvenir des « petits-collets » du XVIII[e] siècle, pépinière d'amateurs délicats, d'érudits de mérite, types rares et charmants d'une société plus sérieuse en son fond qu'il ne semblait à la surface, et parmi lesquels le service du Roi pouvait recruter, pour des charges de confiance, un Berryer ou un Bernis.

C'est une bonne fortune pour la jeune troupe du palais Mancini que l'arrivée d'un homme tel que Saint-Non. Il devient un familier de l'Académie, un habitué des ateliers, s'intéresse aux pensionnaires, soutient leurs intérêts et leur fait de temps en temps de petites commandes. Ces libéralités sont les bienvenues, les pensionnaires, avoue Natoire, « n'étant point munis d'espèces ». Tantôt il commande aux nouveaux sculpteurs Bridan et Berruer de petits modèles en terre cuite, qu'il veut offrir à l'ambassadeur de Malte, bailli de Breteuil, amateur souvent libéral lui-même pour nos jeunes gens; tantôt il rafle chez les peintres le dessin, la pochade, l'esquisse, en échange de bons écus timbrés de la tiare, qui s'en vont tinter joyeusement sous la tonnelle. Il s'est promptement lié avec les deux artistes en qui il a discerné un talent supérieur, Robert et Fragonard.

Ce sont les compagnons préférés de ses promenades dans Rome et aux environs, en ces villas princières ou cardinalices, où les beaux antiques, abondamment restaurés, s'alignent dans les niches de marbre, et mieux encore sur les voies empierrées où l'antiquité dévoile sa gloire dans le chapiteau inattendu encastré au mur d'une maison rustique, dans l'inscription aux lettres colossales détachée du faîte d'un tombeau. Que de fois, dans la cour d'une *osteria* de la campagne, nos promeneurs découvrirent la

colonne de marbre précieux, dressée pour soutenir un hangar misérable, et virent, comme il arrive aujourd'hui encore, les nobles sarcophages sculptés servir d'abreuvoir ou de fontaine ! Un dessin de Fragonard, au musée de Besançon, nous montre la belle servante à la taille épaisse, le front abrité d'un large chapeau, puisant de l'eau au puits rustique, parmi ces vestiges de l'art romain. Et partout, dans ses études de villas, le dessinateur dresse près des massifs de lauriers en fleur, ou sur les degrés du casino, la gaine d'un buste impérial ou le piédestal d'une statue.

Villa Borghèse, avec ses pins parasols ; villa Pamphili, avec sa terrasse ; villa Mattei, avec ses portiques et ses eaux ; villa Médicis, villa Madama, voilà les lieux que Fragonard préfère à présent fréquenter ; sépia, bistre ou sanguine, tout lui est bon pour rendre le charme somptueux et vieillissant de ces demeures, la noblesse de ces ombrages harmonieux et de ces architectures élégantes. Le décor moderne de la vie romaine l'attire plus que la grande ruine, où Robert se complaît davantage ; on a pourtant de lui une étude à la pierre noire, où une vue du Colisée s'anime de figures d'artistes dessinant. En général, l'arbre l'émeut mieux que la pierre ; la beauté de certaines végétations, qui lui rappellent sa Provence natale, enchante ses yeux ; un de ses plus fameux dessins, celui qu'on dénomme simplement *l'Allée ombreuse,* n'est-elle pas une fidèle interprétation de la magnifique voûte de feuillage que forment les chênes centenaires de la villa Mattei ?

Pour mieux jouir de l'antiquité, au pays d'Italie où elle reste la plus vivante, l'abbé de Saint-Non part pour Naples, emmenant Hubert Robert tout heureux de l'aventure. Fragonard n'est point du voyage ; il s'en console par l'espoir d'un prochain dédommagement que Natoire annonce en ces termes à Marigny, dès le 19 mars 1760 : « J'ai vu, par une lettre de M. Cochin, que vous trouviez bon, Monsieur, que le sieur Robert accompagnât M. l'abbé de Saint-Non à Naples ; outre la douceur de ce voyage pour lui, puisqu'il ne lui en coûtera rien, il trouvera de quoi faire des études qui lui seront avantageuses. Il vous est sensiblement obligé de cette permission dont il espère retirer du fruit. M. de Saint-Non compte aussi,

à son retour, amener avec lui le sieur Fragonard, qui, dans ce temps-là, aura fini son terme. Il lui fera voir Venise et les autres villes où il y a de belles choses. Cet amateur de la peinture rendra service à cet artiste, qui travaille avec succès et qui promet beaucoup. » Il n'y a plus, on le voit, chez le directeur de l'Académie, la moindre réserve à l'égard de ce pensionnaire favorisé, dont tant d'amis dévoués protègent et prônent le talent indiscuté. Libéré de ses inquiétudes intérieures, jeté dans sa voie véritable, il ne rencontrera plus désormais que la sympathie de ses contemporains et le sourire de la fortune.

Au retour de Naples, les chaleurs romaines qui commencent à se faire sentir chassent hors de la ville l'abbé de Saint-Non. Il cherche, suivant l'usage du pays adopté par les étrangers, une villégiature dans les *Castelli*, et obtient de l'envoyé du duc de Modène la faveur d'occuper pendant l'été la Villa d'Este, à Tivoli. Il s'y installe avec ses deux protégés devenus des amis, et ils y passent ensemble toute la saison. Robert, qui connaît à merveille les environs, fait à ses compagnons les honneurs des fameuses « Cascatelles », du Temple de la Sibylle, de la villa de Mécène ; au pied de la colline de Tivoli, il les guide parmi les ruines grandioses de la villa d'Adrien, où ils savent goûter avec lui le spectacle de la nature envahissant l'œuvre de l'homme. Frago fait ici le dessin du théâtre, qu'il laissera graver par Adélaïde Allou. Le bon Natoire rend compte assez naïvement, le 27 août, des avantages que le peintre retire de ce séjour : « M. l'abbé de Saint-Non est depuis un mois et demi à Tivoli avec le pensionnaire Fragonard, peintre. Cet amateur s'amuse infiniment et s'occupe beaucoup. Notre jeune artiste fait de très belles études, qui ne peuvent que lui être très utiles et lui faire beaucoup d'honneur. Il a un goût très piquant pour ce genre de paysage, où il introduit des sujets champêtres qui lui réussissent. » Nous pouvons retrouver les impressions de Frago, précisément à l'aide de ces études conservées en grand nombre et qui forment, en son œuvre, une série particulièrement attrayante.

C'est la Villa d'Este et ses abords immédiats qui ont fourni à Frago ses

principaux motifs. Il était difficile de rêver une résidence plus agréable et plus digne d'inspirer un dessinateur. Cette majestueuse bâtisse, conçue pour une époque de faste princier, était devenue trop vaste et montrait déjà par endroits un délabrement pittoresque. Dix ans plus tôt, Cochin avait trouvé magnifiques les jardins assez mal entretenus et repris, en quelques coins, par la nature. Ils n'en étaient que mieux faits pour ravir les yeux d'un artiste. C'était une joie pour Frago de planter son chevalet dans l'allée centrale, devant la perspective des terrasses étagées et des hauts cyprès, tant de fois reproduits dans ses dessins. Il n'avait qu'à choisir les motifs heureux parmi les escaliers à demi recouverts de mousse, les rochers creusés de grottes artificielles, les fontaines où jaillissaient encore les eaux détournées des cascatelles de l'Anio.

Partout de fortes oppositions d'ombre et de lumière fixaient les plans du paysage; partout un détail singulier arrêtait l'œil : un antique drapé ou nu demeurait dans sa niche, un bas-relief de stuc s'effritait au milieu d'un mur de briques, révélant, dans l'abandon des générations nouvelles, la fantaisie païenne d'un modeleur de la Renaissance. Frago rêve ici les libres eaux-fortes qu'il exécutera à son retour, ces jeux extraordinaires de satyres, de nymphes et de faunins, qu'il suppose sculptés sur la surface à demi brisée d'un marbre classique, qu'il encadre d'un fouillis de verdure capricieuse, scènes d'une invention exquise et d'une vie frémissante, plus antiques que tout ce que l'antiquité nous a donné en ce genre, et dont la série gravée n'est pas complète, car les morceaux les plus approchés de la licence romaine sont restés au crayon dans les cartons du maître.

Ce furent quatre mois délicieux jusqu'à l'automne, où Rome rappela les ermites de la Villa d'Este. Fragonard devait même rentrer en France, son temps de pension étant achevé. Mais il avait maintenant tous les bonheurs, et ses amis l'engagèrent à demander à M. de Marigny la faveur de reprendre sa chambre à l'Académie. Il était trop bien noté auprès du directeur général pour ne point l'obtenir et, même, sur son insistance, il fut décidé qu'il ne vivrait pas à ses dépens, mais jouirait de la table et des prérogatives des pensionnaires jusqu'à l'arrivée des nouveaux. Pareille faveur s'étendait à son

camarade Monnet, qui rêvait d'aller s'établir ensuite au service de l'Infant, duc de Parme. Frago n'avait point d'ambition si haute; encore un hiver à Rome, encore un carnaval amusant à vivre, pour lui c'était beaucoup. Il eut cependant davantage, et toujours par l'amitié dévouée et ingénieuse de l'abbé de Saint-Non.

Natoire écrit le 18 mars 1761 : « Le sieur Fragonard est bien près de son départ; M. l'abbé de Saint-Non, toujours porté à rendre service à ce pensionnaire, puisqu'il l'emmène avec lui, vient de l'envoyer à Naples pour voir les belles choses que renferme cette ville avant de commencer leur voyage. Cet amateur porte avec lui une quantité de jolis morceaux de ce jeune artiste qui, je crois, feront plaisir à voir. » Frago allait ajouter à cette collection des pages nouvelles; il allait connaître à son tour le midi de l'Italie, et tirer un tel parti de ce voyage qu'il convient d'insister sur cet heureux moment de sa vie.

On peut dire la route qu'il prit une fois au moins : ce fut celle qui va le long des montagnes. Il a fait étape au Mont-Cassin, car il y a dans ses dessins une étude d'après Solimène, faite dans l'église de l'abbaye. Peut-être, au retour, suivit-il le chemin du rivage, par Gaète et Terracine, où son ami Paris devait dessiner plus tard, pour Saint-Non, les paysages qui passèrent sans doute sous ses yeux. Nous savons plus sûrement qu'il s'est promené, le crayon à la main, comme avait fait Hubert Robert sur les pentes du Pausilippe et sur les quais de Chiaia, notant les courses de *corricoli,* le grouillement des enfants nus sous les berceaux de vigne, la tarentelle dansée sous les terrasses dominant la mer, indiquant partout ces constructions antiques, toutes ceintes de l'admirable végétation du golfe, et dont le *Tombeau de Virgile* est la plus fameuse.

Parmi les études aquarellées que Frago a faites des environs de Naples, on doit citer celle du temple de Diane à Pouzzoles, qui appartient aujourd'hui à l'École Polytechnique; parmi les tableaux, une *Buanderie napolitaine,* vue sous une arcade et composée comme une peinture de Solimène, avec un *lazzarone* couché à l'ombre et d'adorables lavandières dans la clarté. Pour les dessins, plus d'un qu'on attribue à Frago est, en réalité,

d'Hubert Robert; les deux amis avaient, à cette époque, une telle similitude de crayon qu'il est aisé de confondre leurs études. Cette confusion s'est introduite en beaucoup de collections et l'occasion est bonne d'en avertir. Frago est assez riche pour qu'on puisse rendre sans regret à Robert ce qui lui appartient.

Le jeune peintre n'était pas envoyé à Naples pour s'attarder aux études de nature. Quelque vives que fussent les tentations qui, de ce côté, lui pouvaient venir, il avait mission de rapporter avant tout des esquisses d'après les maîtres. Ces travaux, auxquels il réussissait si bien, intéressaient particulièrement l'amateur à qui il devait son voyage. Aussi le voyons-nous courir les églises et les palais et lier une connaissance plus étroite, dans leur pays même, avec toute une école de peintres d'imagination, trop faciles sans doute, trop brillants, mais non sans puissance, et que notre artiste goûte d'autant mieux qu'il a avec tous ces *fa presto* une certaine ressemblance de tempérament.

C'est d'abord François Solimène qui l'attire. La grande composition d'*Héliodore chassé du Temple,* qui occupe toute la largeur de la nef, au-dessus de la porte principale de l'église du Gesù-Novo, n'a pas été transcrite exactement dans le dessin très léger que nous avons de lui ; il l'a resserrée, réduite, sans y omettre rien d'essentiel, et cette esquisse que Saint-Non reproduira et que gravera en outre Martin, sait mettre en valeur les idées abondantes de l'artiste napolitain, la liaison ingénieuse des figures, sans laisser deviner la monotone répartition des masses d'ombres et de lumières, la faiblesse de la couleur et l'incorrection du dessin.

Frago dessine encore de Solimène les décorations de la sacristie de San-Paolo, groupes allégoriques de femmes et d'enfants. Il croque deux des expressifs Apôtres de Lespagnolet, figures alors célèbres et que les étrangers ne manquent pas d'admirer dans la nef de l'église des Chartreux. Dans les plafonds du palais de Capodimonte, il prend une figure de *la Force* d'Annibal Carrache; parmi ceux de la cathédrale, un des morceaux du Dominiquin, à la chapelle de Saint-Janvier. Entre les peintures de Lanfranc, qui a décoré les voûtes et les coupoles de tant d'églises

napolitaines, il fait choix de deux des pendentifs du Dôme des Saints-Apôtres, où le peintre Parmesan a représenté les Évangélistes. Luca Giordano est partout, et Fragonard ne le dédaigne pas. Il étudie aussi les plafonds du Calabrese, à San-Pietro-in-Macello, dont l'un représente, portée au ciel par des anges, une sainte charmante, aux seins nus, au front couronné de roses, et cette composition délicate, où les angelots jetant des roses semblent des Amours de Boucher, apprendrait à notre peintre, s'il avait besoin d'une telle leçon, quelle sensuelle poésie peuvent revêtir les choses sacrées dans l'imagination d'un peintre méridional.

Il retrouve l'art français avec les peintures de Poussin, qu'il dessine avec soin chez les ducs Della Torre, *la Fuite en Égypte,* et surtout ces deux poèmes de l'enfance : *le Père Éternel dans sa gloire* et *le Repos de la Vierge.* Dans l'un, une majestueuse figure de vieillard est soutenue par une multitude charmante de petits chérubins; l'autre montre la Vierge assise sous un arbre retenant l'élan joyeux de l'Enfant vers les présents qu'une foule d'angelots apportent en des corbeilles; des anges encore, grimpés sur l'arbre, y cueillent d'autres fruits; la scène est d'une grâce rare, et Frago ni Saint-Aubin, qui la gravera, n'ont rien laissé perdre de son charme.

Que voit-il de la peinture antique, qui va exercer bientôt une influence importante sur la décoration moderne ? Les morceaux découverts à Herculanum viennent d'être réunis au Museum de Portici, où le roi de Naples les a fait rassembler et les livre à l'étude des amateurs. Frago y remarque assurément la jolie scène de la *Marchande d'amours,* qu'affadit, à l'usage de Paris, une composition de son confrère Vien; il n'y dessine point, et se borne à meubler son imagination de motifs antiques. Nous avons un témoignage curieux de son passage non seulement à Herculanum et à Portici, mais à Pompéi même, où les fouilles, qui commencent dans les cendres du Vésuve, ont livré déjà les premiers secrets de la ville ensevelie. Son album retient une scène que gravera Fessart, *la Découverte d'un squelette dans un caveau de Pompeia;* le squelette gît encore sur son lit de cendre, auprès d'une large meule de pierre; le rayon de l'unique lucarne tombe sur lui, et tandis

que la gardienne explique les circonstances de la trouvaille, les visiteurs contemplent avec un intérêt mêlé d'effroi les ossements qui ont gardé une attitude humaine. C'est la seule note funèbre, dans ce pays d'enchantement où le peintre s'est enivré de l'exubérance de la vie.

Ce séjour trop court à Naples ne doit pas être le dernier, puisque Frago y reviendra douze ans plus tard ; mais c'est le plus vaillamment rempli. Il faut maintenant s'arracher à Rome elle-même, ce qui est toujours un déchirement, quand on a su l'aimer. L'abbé est prêt à se mettre en route et n'attend plus que son compagnon. Frago revient en hâte, fait ses adieux aux amis de la vie romaine, et, dès le 15 avril, son directeur parle de lui pour la dernière fois : « Mr l'abbé de Saint-Non vient de partir pour s'en retourner en France, et mène avec lui le sieur Fragonard, peintre pensionnaire, qui vient de finir son temps. Cet amateur va faire différentes pauses par tous les endroits où il trouvera de belles choses à voir. Ce jeune artiste, qui a fait des progrès à Rome, profitera avec plaisir de cet avantage et fera encore des études partout où ils s'arrêteront. »

Où s'arrêtent-ils ? De nos jours, la réponse serait facile : si l'artiste dédaigne, inintelligent de l'idée mystique, l'étape de Sienne ou celle d'Assise, il va tout droit à Florence, où tant de merveilles vont le fixer. Nos voyageurs ont traversé Florence, mais n'y ont pas fait long séjour ; on y trouve surtout des tableaux « des commencements de la peinture », des œuvres « qui ont de la vérité, mais basse », et qu'un bon peintre moderne n'a nul intérêt à étudier. La ville qui les attire, c'est Bologne, patrie des Carrache, la seconde capitale de la peinture italienne à leurs yeux et aux yeux des contemporains. Écoutons Cochin discourir : « Cette ville n'est pas moins curieuse pour les amateurs de peinture que celle de Rome ; et quoique cette dernière contienne une plus grande quantité de tableaux, et qu'on y voie des ouvrages de tous les grands peintres d'Italie, néanmoins celle de Bologne, avec sa seule école et les chefs-d'œuvre qui en sont sortis, peut se comparer à elle et même l'emporter à quelques égards... Un long séjour dans cette ville pourrait être aussi utile à former un peintre que celui de

Rome. » Tel est le sentiment régnant, qu'une âme docile de pensionnaire du Roi ne saurait contredire.

Les albums de Frago recommencent donc à se remplir, au gré de l'abbé et au sien. Les voici naturellement à la recherche de Louis Carrache ; s'ils n'aiment point sa faible couleur, ils s'extasient devant le caractère de son dessin et l'entente de ses draperies ; ils vont l'étudier à San Domenico, où est son *Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe,* à San Pietro Martire, qui possède sa *Transfiguration,* à l'église des Convertite, qui garde sa *Madone avec des Saints ;* au palais Sampieri, où il a peint un plafond mythologique, et même au palais Favi, qu'il a orné, dans sa jeunesse, avec son cousin Annibal, de petites compositions à l'antique assez amusantes ; nos voyageurs vont même le chercher hors de la ville, chez les Chartreux, qui ont de lui une *Prédication de saint Jean-Baptiste,* et au joli cloître octogone de San Michele in Bosco, où Frago sait retrouver, parmi les fresques qui périssent, le diable assis sur une pierre et les courtisanes envoyées pour tenter saint Benoît. Après le chef de l'école, maint autre Bolonais appelle nos dessinateurs ; c'est le plus vigoureux de tous, le Guerchin, avec l'*Assomption* du palais Tanaro et ses quinze figures de grandeur naturelle, avec son tableau d'autel de San Gregorio et la fameuse *Circoncision* de l'église Gesù e Maria, qui est de sa meilleure manière ; c'est le Guide, avec son *Massacre des Innocents,* à San Domenico, et surtout le grand tableau de saint Job, dans l'église des Mendicanti, où Cochin loue « une très belle intelligence de lumière et une belle dégradation dans un ton tendre ». Bien des maîtres moins notoires ont quelque chose à enseigner. Au palais de l'Institut des Sciences, les plafonds de Tibaldi montrent les raccourcis les plus savants et les plus hardis ; au portique des Servites, les fresques de Carlo Cignani et de Viani apprennent à narrer les miracles d'un saint d'un pinceau facile et familier. Frago butine son bien partout et ses goûts particuliers s'affirment souvent en ses choix. Dans la vaste collection de toiles du palais Zambeccari, il va tout droit aux nus féminins frais et dorés de Guido Cagnacci ; et l'Albane, l'aimable Albane, comme il le cherche, comme il l'étudie avec curiosité, depuis

l'ingénue composition de la *Sainte Famille,* aux Philippins, jusqu'aux tableautins sans nombre qui disent les jeux de l'Amour dans les galeries des particuliers ! Notre peintre oubliera les leçons du Guerchin, qu'il n'aura guère l'occasion d'appliquer ; mais il gardera devant les yeux l'idéal de mièvre grâce que poursuivit le dernier des Bolonais, et fera le rêve, qu'il dépassera si grandement, de devenir lui-même l'Albane français.

Si les Bolonais peuvent apprendre à composer, les Vénitiens apprennent à peindre. Frago les a rencontrés en plusieurs collections de peinture et sur quelques autels d'église ; grâce à l'abbé de Saint-Non, il va maintenant les voir chez eux, dans cette royale abondance des œuvres de ses enfants qu'offre Venise. Car ce sont bien les peintres de Venise que nos voyageurs sont venus chercher, plutôt que Venise elle-même ; il est, en effet, surprenant, mais certain, qu'on ne retrouve dans l'œuvre de Frago aucune réminiscence de la ville pittoresque et colorée dont Canaletto et Guardi, à ce moment même, ont immortalisé l'image. Peu nous importe de connaître l'auberge où Saint-Non a logé avec lui, les cercles qu'ils ont fréquentés, et les fêtes qu'en cette fin de l'été de 1761 ils ont pu voir sur les lagunes. Notre peintre a prêté un instant au spectacle vénitien ses regards amusés et surpris ; son attention était ailleurs, ardemment excitée et soutenue par l'intérêt d'une révélation véritable.

Il a fallu peu de temps à Frago pour se convaincre qu'il était vraiment, cette fois, dans la ville de son art et qu'il y devait trouver des joies sans mélange. Certes, il y passe bien vite, et ce séjour, en fin de voyage, est trop rapide. Mais il note passionnément ce qu'il juge le plus instructif ou le plus beau, mêlant l'ancien et le moderne, le sublime et le curieux, l'œuvre des maîtres consacrés et celle d'une école qui prolonge, dans le déclin de l'Italie, l'effort d'une vitalité surprenante. On peut le trouver trop sensible à l'aimable facilité de Ricci, rencontrée en mainte église et dans le cabinet de M. Smith, et dont il copie, pour s'en servir, un grand nombre de têtes de caractère ; il goûte la séduction un peu fade de Piazzetta ; il n'omet de faire figurer dans ses croquis ni Lucchesi, ni le cavalier Celesti,

ni le cavalier Liberi ; mais les grands maîtres tiennent pourtant la grande place. Il choisit chez Titien le meurtre de saint Pierre Damien et le plafond de la sacristie de la Salute ; il prend chez Véronèse le *Mariage de sainte Catherine,* la *Purification de la Vierge* à San Sebastiano, et quelques bons détails de plafonds bien plafonnants, comme ceux de la salle du Conseil des Dix, les seuls rappels qu'il fasse des peintures du Palais Ducal. Il passe des heures d'intimité féconde avec Tintoret, à la Madonna dell' Orto, devant les panneaux peints sur la porte des orgues, la *Décollation de saint Christophe* et *Saint Pierre regardant la Croix,* puis dans cette étonnante Scuola di San Rocco, qui vient d'arracher au sage Cochin une admiration presque sans réserve : « Cette *Scuola* est le recueil des plus belles choses qui soient sorties des mains de Tintoretto ; la fureur de son génie et de son imagination n'a point de pareille, et il n'y a point de peintre qui l'égale dans cette partie. » Frago s'attache à ces hardiesses dans les masses de lumière et d'ombre, au puissant enchaînement de ces groupes, qui créent tant de drame et tant de vie ; il espère que toute cette étude lui servira bientôt, quand il fera, à son tour, de la grande peinture religieuse ; il se sent de la même race d'artistes que le vieux maître du *Cinquecento,* qui, comme lui, abordait sa toile avec violence et composait dans le délire d'une imagination en flamme.

Mais ces affinités, voici qu'il les découvre plus évidentes avec un peintre de son temps, un Vénitien qu'il a pu rencontrer sur l'échafaudage du décorateur, travaillant aux murs d'un palais ou d'une église ; Gian-Battista Tiepolo règne à Venise à cette heure ; Tiepolo, que Frago envie pour sa facilité exubérante et la fougue débordant de ses fresques heureuses. Il copie des toiles du Vénitien à la Madone della Fava, où l'*Éducation de la Vierge* a été jugée par Cochin « un peu incorrecte et maniérée dans les formes », mais « d'un pinceau moelleux, facile et léger ». Il l'étudie surtout dans ses œuvres décoratives, aux Capucines, au palais Rezzonico, au palais Delfino di San Pantaleone, où l'histoire de César se déploie en compositions triomphales, enfin au palais Labia, où viennent de renaître, par la fantaisie d'un rêve moderne, les amours d'Antoine et de Cléopâtre. L'œuvre, déjà célèbre,

PORTRAIT DE JEUNE GARÇON

Miniature

(Collection de M. Guillou)

que les voyageurs de 1750 ne connaissaient point, est alors dans tout l'éclat de sa nouveauté ; Frago en dessine de nombreux morceaux, le nain du banquet, le jeune valet retenant un lévrier ; mais surtout il fixe au profond de sa pensée le secret de ces inventions claires, de ces harmonies dorées, dont il se ressouviendra si souvent.

Ces brèves semaines à Venise ont commencé à nettoyer ses yeux de la superficielle hardiesse des Napolitains, de la science morose des Bolonais; il y a trouvé des maîtres suivant son cœur, et la rencontre de Tiepolo lui a révélé ce que peut ajouter à l'héritage des traditions fortes la libre décision du génie.



LE SONGE DU MENDIANT

Dessin à la sépia

(Collection de M. Jacques Doucet)



III. — LE SUCCÈS



Ce fut à l'automne de 1761 que Frago rentra à Paris ; il y retrouva la lumière voilée des fins d'octobre et la grâce de ce ciel délicat de l'Ile-de-France, que son regard avait oublié dans la fête éclatante de l'azur italien. Depuis que le peintre avait quitté le pavé de la bonne ville, le goût de l'antique s'était accentué. Madame de Pompadour, qui arrivait à la fin de sa carrière, avait donné le ton ; ses dessinateurs et ses architectes, les modèles. L'École Militaire était finie et la place Louis XV entreprise. L'Académie de peinture et de sculpture commençait, bien avant David, de rendre hommage à Rome et à la Grèce. Le concours de peinture de 1762 traitait comme sujet la mort de Socrate, et le concours de

sculpture, celle de Germanicus. Vien, nommé professeur, enseignait des doctrines inspirées des ouvrages de Barthélemy et de Winckelmann, des découvertes d'Herculanum et de Pompéi. Le voyage de Naples était devenu à la mode. Cochin, Gabriel, M. de Marigny poussaient les artistes dans les voies de cette nouvelle renaissance de l'antique. Les commandes pour Choisy vont être significatives ; plus de mythologies ni de pastorales : Auguste fermant le temple de Janus, la justice de Trajan, la libéralité de Marc-Aurèle ! Parmi ces idées victorieuses, Boucher et son école se sentaient surpris et débordés; la clientèle des financiers et des gens de plaisir leur restait fidèle encore, mais pour combien de temps ?

Fragonard n'a pas choisi un genre de peinture qu'il désire imposer au public ; il n'a rien dans son caractère qui lui interdise de suivre la mode. Préparé par l'Italie, il s'oriente d'abord du côté où sont les succès d'opinion et les commandes royales. Il fait encore, pour vivre, quelques tableaux de genre, mais c'est à l'antique qu'il demande ses inspirations. S'il est vrai que ce tableau un peu confus qui s'appelle *le Rêve du Sculpteur* ait été fait pour Madame de Pompadour, c'est-à-dire à l'époque dont on parle ici, nous y trouverions le témoignage d'une composition hésitante, où le goût personnel du peintre est troublé plutôt que soutenu par les réminiscences classiques. C'est, au reste, un défaut que notent ceux qui l'approchent : « La timidité qui règne dans le caractère de cet artiste, écrit Mariette, lui retient la main. Jamais content de ses productions il efface et revient sur lui-même, ce qui est une méthode qui nuit au talent et qui peut faire tort à ce jeune peintre. » Cochin dit de son côté : « Un des mérites de cet artiste est une modestie qui va jusqu'à une défiance outrée de soi-même. C'est pourquoi, je crois qu'il a besoin plus que personne des encouragements qu'il mérite d'ailleurs si bien. »

Les conseils contradictoires ne manquent pas à Frago. En attendant, il est une formalité qu'il doit remplir et qui lui est imposée par les nécessités de son métier. S'il veut réussir et même vivre, il faut qu'il expose; pour exposer, il faut être académicien du Roi, et l'Académie attend de lui le tableau de réception qu'exigent les usages. L'artiste hésite quelque

LE GRAND-PRÊTRE CORÉSUS SE SACRIFIE POUR SAUVER CALLIRHOÉ

Dessin

(Collection de M. Fairfax Murray)

Photographie Braun, Clément & Cie



peu à choisir son sujet d'histoire. Les esquisses en couleur *Renaud dans la forêt enchantée* et *Renaud dans les jardins d'Armide* montrent qu'il a songé aux fantastiques pages du poème du Tasse. Il s'est arrêté un moment à *Antiochus mourant d'amour pour Stratonice* et surtout au *Sacrifice d'Iphigénie,* dont il existe des études très poussées. La plus belle montre la jeune fille blanche et longue dans la lumière ; d'un grand geste désolé, ses bras s'ouvrent et sa tête défaillante retombe sur son épaule. Ses femmes la soutiennent agenouillées, éperdues, et derrière elle d'autres viennent en foule. C'est une belle traînée de douleurs qui part de l'ombre pour monter en haut dans la clarté, vers l'innocente victime.

Tout concourait à faire du sujet un tableau de réception excellent, où la pompeuse ordonnance d'une architecture pût encadrer un épisode émouvant. On en retrouve les principaux effets, et notamment le groupement des blanches draperies, dans le sujet définitivement traité par Fragonard, *Corésus et Callirhoé,* dont plusieurs dessins montrent les heureux tâtonnements. Le sujet a été emprunté par l'artiste au poète Roy; c'est la dernière scène de l'opéra de Destouches intitulé *Callirhoé*. La peste sévit dans Athènes; il faut une victime pour apaiser les dieux, et les deux amants Callirhoé et Agénor s'offrent ensemble au grand prêtre Corésus, la première ayant été désignée par le sort; Corésus, qui aime secrètement Callirhoé, préfère mourir lui-même que la sacrifier et, unissant les deux jeunes gens d'un geste suprême, il se frappe à leurs yeux du couteau sacré.

L'esquisse de la collection Fairfax-Murray est peut-être plus émouvante que le tableau du Louvre; mais celui-ci est d'une belle ordonnance, d'un coloris chaud et d'un pathétique véritable, que soutient l'éclat dominant des rouges. Près de l'autel où l'encens tourbillonne, la blonde victime est à genoux, en pleine lumière ; elle a le front couronné de roses pâles, sa jeune poitrine découverte, le corps savamment étudié sous le souple tissu. Elle défaille, tandis que, debout derrière elle, le sacrificateur, en longue robe blanche, a déjà plongé le fer dans son propre sein. Le geste est théâtral, convenu, mais non sans émotion : les clairs cheveux de

Corésus et sa jeunesse lui prêtent une grâce féminine; deux acolytes, trop charmants, au sexe incertain, accourent pour le secourir; des vieillards suivent, gesticulant dans des éclairages contrastés. Du ciel descendent les Furies avec violence et, dans un coin, une femme avec son enfant, renversée par l'épouvante, cache sa tête dans ses mains. Ce dernier groupe, tout italien, accuse les réminiscences qui abondent dans la composition; mais elle est tragique sans cesser d'être agréable, et son harmonie, volontairement claire, est partout heureuse.

Le premier succès de l'œuvre fut considérable à l'Académie. Le 30 mars 1765, Fragonard y réunit les suffrages unanimes et les témoignages d'estime se multiplièrent autour de lui. Il avait joint à son grand tableau des paysages qui plurent également. Le bon graveur Wille, qui assista à la séance, note en son journal : « J'allai à l'assemblée de l'Académie royale. M. Frago ou Fragonard y fut agréé avec applaudissements. Il avait exposé aux yeux de la compagnie un très grand tableau d'histoire qui était très beau et plusieurs paysages très bien faits et bien coloriés, comme aussi des dessins de diverses manières qui avaient bien du mérite. » M. de Marigny écrit de son côté à Natoire : « M. Fragonard vient d'être reçu à l'Académie avec une unanimité et un applaudissement dont il y avait peu d'exemples; on espère qu'il contribuera à consoler de la perte de M. Deshays. » Cochin se prononce sur le *Corésus* avec son ardeur ordinaire : « C'est un tableau dont le voisinage est dangereux au Salon »; il n'hésite pas à proposer au directeur général d'acquérir l'œuvre qui a la proportion des tableaux qu'on fait pour les Gobelins et d'en commander une tapisserie. A cette faveur, qui est grande, s'en joint une autre plus appréciable encore, et c'est encore le bon Cochin qui la sollicite et l'obtient pour son protégé : « J'avais eu l'honneur, écrit-il à Marigny le 1er avril, de vous demander, en faveur de M. Brenet ou de M. Lépicié, la jouissance de l'atelier que vous aviez permis à M. Deshays d'occuper dans le Louvre, après que les ouvrages commencés qui y sont seraient achevés, c'est-à-dire à la fin de cet été. Ces deux artistes en étaient dignes; mais M. Fragonard paraît dans la carrière des arts avec un éclat

LE GRAND-PRÊTRE CORÉSUS SE SACRIFIE POUR SAUVER CALLIRHOÉ

(Musée du Louvre)

Photographie Braun, Clément & Cie



si supérieur au leur qu'il n'est plus question de droits d'ancienneté : c'est pourquoi j'ai l'honneur de vous demander pour lui cet atelier. Ces bienfaits encourageants le mettront à portée de suivre des talents qui paraissent destinés à soutenir la gloire de notre école. »

Au moment où Frago prend possession de son atelier du Louvre, auprès de celui de son ancien maître Boucher, tous ses confrères attendent de lui la continuation de ses succès dans la peinture d'histoire. Quelques amateurs cependant ont été moins enthousiastes, et ont cru comprendre que l'artiste avait forcé son talent véritable ; Mariette, qui se fait l'écho de cette opinion, semble pressentir que la grande peinture ne le retiendra pas longtemps, et tel est le sentiment qui va se dégager, lors de l'exposition au Salon, des jugements divers des critiques.

A la Saint-Louis suivante, en effet, le public vit le *Corésus* au Louvre et l'admira ; puis, l'engouement passé, les discussions s'élevèrent. « Après un premier tribut d'éloges payé à l'artiste, après les premières exclamations, le public a semblé se refroidir. » Ainsi parle Diderot, qui le constate, et en donne les raisons lui-même. On sait la place que tient Fragonard dans l'admirable « Salon » de l'écrivain qui fut, cette année-là, si bien inspiré par Carle Vanloo, Greuze et Vernet. Il feint que le *Corésus* ait été enlevé de l'exposition et, n'ayant pu le voir, raconte à son ami Grimm une vision suggérée à son imagination par la lecture de Platon. Les personnages qui passent devant lui dans la caverne platonicienne se trouvent être ceux de Fragonard, façon ingénieuse de laisser entendre que celui-ci a peint des fantômes et des figures irréelles, et le tableau décrit par Diderot est celui qu'il a rêvé de lui voir faire. Dans celui qui a été peint, « il y a des juges d'un goût sévère qui ont cru sentir je ne sais quoi de théâtral qui a déplu. Quoi qu'ils en disent, croyez que j'ai fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau. Il a toute la magie, toute l'intelligence et toute la machine pittoresque. La partie idéale est sublime dans cet artiste, à qui il ne manque qu'une couleur plus vraie et une perfection technique que le temps et l'expérience peuvent seuls lui donner. »

Il y a au même Salon un paysage de Frago appartenant à M. Ber-

geret de Grancourt, deux dessins de la villa d'Este appartenant à l'abbé de Saint-Non, et un tableau du genre qu'il affectionne déjà, *l'Absence des père et mère mise à profit,* où un jouvenceau embrasse à la dérobée une fillette en train de faire jouer ses petits frères. Les critiques ne daignent pas deviner le vrai Frago en cette composition légère, et Diderot se borne à dire : « Le sujet en est joliment imaginé; il y a de l'effet et de la couleur... C'est un petit tour de force que le chien blanc placé au fort de la lumière. » Grimm est plus clairvoyant et, jugeant d'ensemble les travaux que l'artiste expose, le classe déjà à son rang, au-dessus de ses contemporains « revenus de Rome et agréés par l'Académie sans donner la moindre espérance... Nous n'avons qu'un Fragonard qui promette, contre cette foule de Briard, Brenet, Lépicié, Arnaud, Taraval, qui certainement ne feront jamais rien. » Il ajoute aussitôt, il est vrai, qu'on doit suspendre son avis : « Ce ne serait pas la première fois que nous aurions vu un peintre nouvellement arrivé de Rome et la tête pleine des richesses de l'Italie, débuter d'une manière aussi brillante et puis s'affaiblir et s'éteindre de Salon en Salon. Nous ne risquons rien d'attendre au Salon suivant pour prendre notre parti sur cet artiste. »

Au Salon suivant, deux ans plus tard, ce fut une grande déception. Il n'y avait de Frago, avec quelques dessins, qu'une *Tête de Vieillard,* des *Groupes d'Enfants dans un ciel,* projet de plafond commandé pour l'hôtel de M. Bergeret, receveur des Finances. Diderot gronde avec raison : « Monsieur Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après une immense composition qui a excité la plus forte sensation, on ne présente qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être. » Diderot est d'humeur terrible, car il massacre le plafond de Bergeret : « Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone, et peint cotonneux... Monsieur Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée. » Ce même plafond, Bachaumont le trouve « d'une manière très légère et très aérienne », mais il lance aussi quelques foudres : « Pourquoi Monsieur Fragonard, sur lequel on avait fondé de si grandes espé-

PROJET DE PLAFOND

(Musée de Besançon)



rances au Salon dernier, dont les talents s'étaient annoncés avec un fracas bien flatteur pour son amour-propre, s'est-il arrêté tout à coup? Les délices de Capoue l'auraient-ils amolli ?... »

C'est ici le tournant principal de la vie de Frago, par lequel s'explique non seulement son éclipse complète aux Salons suivants, puisque désormais il n'exposera plus, mais le développement même de son art. Il n'y a pas que « les délices de Capoue, » allusion évidente à ses fréquentations galantes, à ses amours de théâtre, sur lesquelles nous sommes assez renseignés; il y a un enchaînement naturel de faits, qui ont modifié profondément ses ambitions et déterminé sa carrière nouvelle.

Un billet de Cochin à M. de Marigny, d'un ton qui n'est pas fréquent dans leur correspondance administrative, en dit fort long sur l'état d'esprit de Fragonard, au moment même de sa première exposition au Louvre : « Monsieur, j'ai remis longtemps à vous faire une prière en faveur de M. Fragonard, mais son besoin m'y détermine. Il se trouverait obligé par ce besoin de se livrer à des ouvrages peu conformes à son génie et qui retarderaient les succès que l'on a droit d'en attendre. Je vous supplie donc de vouloir bien lui accorder un à-compte sur le tableau de *Corésus se sacrifiant pour Callirhoé*, que vous avez bien voulu retenir pour la manufacture des Gobelins ; cet à-compte, si vous voulez bien l'en favoriser, peut être de 1,200 livres, et ce secours le mettrait en état de travailler, tant au tableau qui y fera pendant qu'à celui qu'il doit faire pour sa réception à l'Académie. Ce 5 août 1765. »

Marigny demande quelques explications, car le Trésor est obéré, et les avances se font rares. Cochin insiste, rappelle dans quelles circonstances Frago a reçu sa commande et l'importance de son tableau : « S'il était de quelqu'un de nos anciens, je ne pourrais l'estimer moins de 3,600 livres, prix auquel ont été estimés les tableaux qui ont servi aux tapisseries de votre salon, qui sont moins chargés d'ouvrage et n'ont que 10 pieds de large. J'use un peu de la jeunesse de M. Fragonard, et quoiqu'il soit aisé de prévoir qu'il prendra bientôt un vol aussi élevé que ces Messieurs, néanmoins je n'estime son tableau que 2,400 livres. Des prix plus forts dans la suite

pourront être la récompense de sa persévérance à bien faire... La grâce que je vous demande pour lui, c'est de l'aider de quelques secours d'argent. »

Cette correspondance de Cochin révèle clairement les embarras au milieu desquels, après tant d'éloges publics, se débattait le pauvre Frago. Son grand tableau, destiné à rester à l'Académie comme morceau de réception, lui avait été retiré pour être porté aux Gobelins ; c'était un grand honneur pour lui, mais plus d'honneur que de profit, puisque l'estimation de sa peinture était médiocre, et qu'il dut attendre huit ans le règlement de son mémoire. On lui promettait, il est vrai, l'acquisition d'un pendant; mais il ne le fit jamais, non plus, d'ailleurs, que le tableau dû à l'Académie, pour remplacer celui qu'avait réservé le Roi. Peut-être faut-il voir, au retard mis par l'artiste à s'acquitter de sa dette, la raison principale de son abstention aux Salons organisés par l'Académie.

Alors qu'il sent durement sa situation besogneuse, des offres d'ouvrages lucratifs lui sont faites. Ils sont, prétend Cochin, peu « conformes à son génie »; mais il est sans argent, avec le goût d'en dépenser beaucoup; comment son pinceau, souple et laborieux, ne serait-il pas tenté par les facilités qui lui sont ouvertes? Tant qu'il résiste, du reste, il lutte contre ses propres instincts; en cédant aux désirs des amateurs qui le sollicitent, en se consacrant à la peinture légère, à l'évocation de l'amour et de la fantaisie, il ne fera que suivre le penchant naturel de son esprit.

C'est l'heure des petites œuvres, des pochades galantes, des scènes voluptueuses ou tendres, enlevées de verve, jetées rapidement sur des toiles que se disputent les gens de finances et de plaisir. On en verra chez Bouret, chez Beaujon, chez Savalette, chez les fermiers-généraux et chez les artistes de la Comédie-Française ; Frago sera goûté des invités du somptueux Bertin, comme de la maîtresse de celui-ci, Mademoiselle Huss, qui le trompe avec un autre artiste, le « fougueux » Doyen. L'amitié de Doyen, peintre de sujets graves, mais familier du « chauffoir » de la Comédie, introduit son jeune confrère dans un monde qui semble vraiment fait pour lui. Il s'y amuse, y débride son tempérament d'artiste, mais il y travaille. Ces portraits d'acteurs en costume,

MADEMOISELLE COLOMBE

(Collection de M. le baron Édouard de Rothschild)



de chanteuses, de danseuses, ces visages si vivement rendus, où tant d'esprit pétille et tant de grâce, ces morceaux si intéressants de l'œuvre de Fragonard datent pour la plupart de cette période de sa vie. Et s'il trouve à la fois, dans ce monde aimable et fringant, toutes les formes du succès galant, qui pourrait s'en étonner, lorsqu'on a son propre portrait de ce temps? Il y a de la clarté sur ce grand front, de la malice dans ces yeux, dans cette ligne du nez frémissant, et même sur cette bouche amoureuse, où cependant l'emporte la sensualité. On sent qu'il vit sa vie de tout son être, donnant et prenant sans compter. Le portrait assis, qu'il esquissera pour Bergeret, montre le corps petit et mince, dans une attitude familière. Frago est sur un fauteuil, un peu ramassé, les jambes croisées, la tête appuyée sur la main droite. Quelle pétulance dans cette immobilité, et que de nervosité moqueuse en cette pose abandonnée! Ce visage, à peine indiqué en trois ou quatre traits, sourit à quelque vision caressante, libertine ou lumineuse; la pensée semble flottante, et l'on peut y voir l'aveu que la fougue de cet art était préparée par le rêve.

La spécialité nouvelle de Fragonard fut affirmée par une peinture fameuse, *Les Hasards heureux de l'Escarpolette,* qui fut comme le « tableau de réception » du peintre dans l'art galant, le chef-d'œuvre qui le consacra maître dans sa corporation et l'y mit d'emblée au premier rang. L'anecdote contée par Doyen à Collé, qui en fait connaître les circonstances, peut montrer en même temps de quelle façon certains sujets étaient imposés aux artistes. Doyen exposait au Salon de 1767 un tableau qui passionna le public, le *Miracle de Saint-Germain des Ardents,* qui est à Saint-Roch. Les commandes vont toujours au peintre à la mode, et l'artiste en reçut une assez singulière : un homme de Cour, que son récit ne nomme pas, le fit venir dans sa petite maison, où se trouvait aussi sa maîtresse, et lui déclara qu'il mourait d'envie d'avoir de sa main un tableau, dont il lui traçait l'idée : « Je désirerais que vous peignissiez Madame sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, si vous voulez égayer votre tableau. » L'idée de mettre un

évêque en un pareil tableau était plutôt irrévérencieuse chez un amateur, qui n'était autre que le receveur du Clergé de France, le baron de Saint-Julien. Doyen n'était, du reste, nullement disposé à entrer dans ses vues libertines. « J'avoue, disait-il, que cette proposition, à laquelle je n'aurais jamais dû m'attendre, vu la nature du tableau d'où il partait pour me la faire, me confondit et me pétrifia d'abord. Je me remis pourtant assez pour lui dire presque sur-le-champ : « Ah! Monsieur, il faut « ajouter au fond de l'idée de votre tableau, en faisant voler en l'air les « pantoufles de Madame, et que des Amours les retiennent. » Mais, comme j'étais bien éloigné de vouloir traiter un pareil sujet, si opposé au genre dans lequel je travaille, j'ai adressé ce seigneur à M. Fragonard, qui l'a entrepris et qui fait actuellement cet ouvrage singulier. »

Fragonard ne s'embarrassait pas de tels scrupules : le motif n'avait rien pour lui déplaire ; la scène se déroule en des arrangements jolis, des contrastes de lumière et d'ombre, avec des roses dans le buisson et, sur le grand arbre au tronc ouvert, une profusion de branches alourdies. La facture est sage, le pinceau va à petits coups, très mesurés. Le jeune maître n'a point encore la sûreté, le faire large de plus tard ; les détails sont comptés un peu trop peut-être, et donnent à l'ensemble la froideur du précis ; mais quelle délicieuse chose que cette enfant dans les airs, blonde dans la lumière blonde! C'est elle qu'on voit, rien qu'elle; comme un grand papillon rose elle s'envole dans l'auréole de ses jupes et de ses paniers, lance au nez de l'Amour mystérieux qui la contemple un petit soulier de satin, fait de son pied le plus joli des gestes pour le retenir et laisse apercevoir le fouillis clair des jupons de soie. Un doigt levé, elle gronde ce hasard qui la met en si fâcheuse attitude ; elle est amusée, ennuyée, charmante ; ses yeux sont craintifs, et sa bouche rit. Partout des fleurs, sur le gazon et les treillages ; en cet exquis tableau de printemps, la grâce de l'exécution, le tact du peintre ont sauvé la grivoiserie du sujet; c'est presque un genre d'art qui vient de naître, l'art léger auquel, plus qu'à tout autre, Frago attachera son nom.

Le succès est grand, et oblige le peintre à se consacrer au travail sans

LE RENDEZ-VOUS

(Collection de M. Pierpont Morgan)



relâche. De tous côtés, on lui demande des répliques ou des réductions de *l'Escarpolette,* et de nouveaux tableaux dans le même esprit. La liste serait longue des amateurs qui le sollicitent, et qui ont la joie d'obtenir de lui une de ces compositions voluptueuses et spirituelles, où son pinceau multiplie, avec une variété infinie, les images ou les symboles de l'amour. Le marquis de Véri a *le Verrou,* Varanchan de Saint-Geniès, *les Baigneuses,* le notaire Duclos-Dufresnoy, *la Fontaine d'Amour ;* il n'est pas un banquier de la Cour, pas un receveur des Finances, pas un tabellion de marque, qui ne veuille posséder une toile, une esquisse, ou au moins un dessin du maître à la mode. On envie le raffiné qui peut accrocher au mur d'un boudoir les deux pendants ovales, où tant de virtuosité et d'art tient en si petit espace, *la Chemise enlevée,* dont héritera le Louvre, et cette toile de même facture que son possesseur dénomme *le Feu aux Poudres.* D'autres morceaux du même temps, dédiés à des acheteurs moins hardis, restent volontairement à mi-chemin de l'évocation voluptueuse; et le type en est ce savoureux *Lever,* où dans la pénombre du lit, deux belles, l'une couchée, l'autre debout, jouent chacune avec un bichon, l'éternel bichon de la *Gimblette...* Ainsi Fragonard a dit adieu, non pour jamais, non sans espoir de retour, à la peinture d'histoire. Il fera servir à des usages imprévus l'expérience qu'il acquit à étudier les maîtres. Il recueillera, à l'heure favorable, l'héritage de Boucher vieilli, en élargissant à l'infini l'horizon de cet art monotone de la volupté décorative. Pour le moment, pendant quelques années de production impatiente, il se livre à son siècle, qui est le siècle du plaisir; il va faire chanter sur la toile tous les baisers, sourire toutes les caresses, fleurir en bouquets rares les charmes féminins, oser les pires audaces, peindre de la volupté les multiples nuances, et de l'hymne d'amour jouer toutes les notes, de la plus attendrie à la plus sensuelle. Sur cette voie, notre peintre descend aisément à la page libertine; il en a, en vérité, trop d'occasions. Comment s'étonner que les scènes croustillantes viennent d'elles-mêmes sur sa toile ? Elles sont si pleinement dans le goût des contemporains, qu'on les peut à peine reprocher à l'artiste qui le reflète. Du moins, relève-t-il toujours la donnée sca-

breuse par la sincérité de sa touche, la rapidité ardente de sa vision, le fluide enchanteur, dont il enveloppe la beauté de la femme, et qui jette sur les formes dévoilées comme un vêtement de lumière.

Quand un artiste s'abandonne à de tels égarements, la vertu, représentée par Diderot ou par Bachaumont, ne manque pas de le flétrir. Et comme Frago ne saurait guère exposer au Salon ses *Baisers,* ses *Instants désirés,* et tant de *Gimblettes* et de *Culbutes,* voici que le critique de 1769 le prend à partie avec vigueur : « Fragonard, le jeune artiste qui avait donné, il y a quatre ans, les plus belles espérances pour le genre de l'histoire, dont les talents s'étaient peu développés au Salon dernier, ne figure d'aucune façon à celui-ci. On prétend que l'appât du gain l'a détourné de la belle carrière où il était entré et qu'au lieu de travailler pour la gloire et la postérité, il se contente de briller aujourd'hui dans les boudoirs et les garde-robes. »

Sérieux et consciencieux en tout ce qui regarde son métier d'artiste, soucieux d'entretenir sa virtuosité et de conserver intactes les forces de son talent, Frago continue, comme par le passé, à étudier les maîtres. Il est curieux de le voir, au moment même où il prend dans la peinture de genre la place que lui reprochent ses censeurs, solliciter du garde des tableaux du Roi au Luxembourg la permission d'étudier la galerie de Rubens. Le nom du compagnon qu'il s'est adjoint est significatif : c'est Baudouin, avec qui l'ont lié l'amitié de Boucher et une vie commune de plaisirs ; Baudouin, qui cultive hardiment l'art polisson et dont la fréquentation contribue à le jeter dans sa voie nouvelle. On a fait, d'ailleurs, des difficultés pour les admettre, et c'est encore Cochin qui a dû intervenir auprès de M. de Marigny pour qu'on prît au sérieux leur requête : « Dans la demande que font M. Fragonard et M. Baudouin, je vois deux habiles jeunes gens qui veulent consulter un grand maître ; c'est un secours qu'il me semble qu'on ne peut refuser. C'est pourquoi je pense que c'est le cas de n'avoir plus d'égard aux objections que peut faire M. Bailly, garde des tableaux du Luxembourg. Ces objections sont fon-

LA POURSUITE

(Collection de M. Pierpont Morgan)



dées, lorsqu'il est question de permettre l'entrée de ce lieu à des élèves, parce que M. Bailly, n'y pouvant être, ne peut répondre des désordres qu'ils peuvent y commettre ; mais, dans le cas présent, ce sont des hommes faits, sur lesquels il n'y a aucune inquiétude à avoir... » Frago obtient, à sa grande joie, la clef de la galerie; et l'on peut penser que le tête-à-tête avec le chef-d'œuvre fournit non seulement des ressources nouvelles à sa palette, mais aussi des forces à son cœur pour résister à certains entraînements et sauvegarder sa saine nature.

Frago a d'excellentes raisons pour étudier Rubens, vers la fin de l'année 1767. C'est qu'il s'essaye alors dans la composition décorative. Il ne faut pas croire, en effet, que la direction des Bâtiments du Roi l'ait entièrement oublié, après l'achat d'une première toile. Il a reçu, au contraire, comme les autres artistes, sa part de travaux, et, si elle n'a pas été plus grande, c'est à son insouciance, à son inexactitude qu'il faut s'en prendre, non au dédain d'une administration qui ne demandait qu'à le favoriser. Ses premières commandes furent pour le château de Bellevue, que Louis XV faisait décorer à neuf pour Mesdames ; celles-ci cherchaient à remplacer le plus complètement possible les peintures dont Madame de Pompadour avait rempli sa résidence favorite ; elles faisaient appel à Chardin, à Hubert Robert, à Doyen, à Taraval, à Fragonard. Celui-ci eut, pour sa part, deux dessus de porte à exécuter au prix de 1,600 livres. Ils devaient représenter *le Jour* et *la Nuit :* le Jour personnifié par Apollon conduisant les chevaux du soleil, précédé de l'Aurore répandant des fleurs et suivi par les Heures ; la Nuit, par Diane, sur son char traîné par des biches, précédée de la Nuit qui étend son voile parsemé d'étoiles et suivie par les Songes. Ces peintures ne furent jamais livrées au service du Roi ; Frago semble, cependant, avoir traité le second sujet, car tel est bien évidemment celui d'un des quatre dessus de porte de sa main, qu'acheta Madame du Barry.

Cochin ne cessa jamais de demander de nouvelles commandes pour Frago, peut-être dans le dessein de l'arracher à des besognes qu'il regardait comme inférieures à son talent. Le 10 décembre 1770, Marigny accordait à son protégé une part dans la décoration des petits appartements du Roi

à Versailles : « J'agrée MM. Fragonard et Huet pour l'exécution des quatre tableaux de la salle à manger... Vous pouvez les leur distribuer, deux à chacun, sans leur imposer, néanmoins, la loi des sujets que vous m'avez proposés. Je sais combien ces sortes d'entraves sont gênantes pour un artiste et nuisent à l'exécution de son ouvrage. » Huet fit deux tableaux représentant l'*Europe* et l'*Asie;* on devine quels sujets revenaient à Fragonard; il ne les peignit jamais. Un des rares billets que nous ayons de lui se rapporte à ces travaux. Il écrit, le 29 mars 1773, au commis des Bâtiments qui lui a adressé le rappel d'usage : « M. Fragonard a eu l'honneur de passer chez M. Montucla pour l'assurer de ses civilités et lui rendre réponse à la lettre qu'il a reçue touchant les tableaux qu'il a à faire pour le Roi ; jusqu'à présent il n'a pu y travailler, ayant été occupé des tableaux dont il était chargé pour Madame du Barry. Présentement, il assure qu'il va y travailler avec tout le zèle et l'assiduité. » Le service de la maîtresse était devenu une bonne excuse ; mais il y avait alors des années que notre peintre s'obstinait à ne rien livrer pour le Roi.

La décoration, cependant, le tentait, et on le voit précisément, à cette époque, occupé à peindre, pour Madame du Barry, son œuvre capitale, qui est peut-être aussi le chef-d'œuvre de la décoration française au XVIII[e] siècle. Il peignait les cinq grands panneaux représentant les *Progrès de l'Amour dans le cœur des jeunes filles,* qu'il devait plus tard emporter dans sa ville natale et qui y sont restés jusqu'à nos jours. Ces toiles fameuses sont connues sous le nom de « panneaux de Grasse » ; on les appellerait aussi bien les panneaux de Louveciennes, car c'est Madame du Barry qui les a commandées et inspirées.

La favorite, grande amie des arts, beaucoup plus instruite et de plus de goût que ne l'ont dit ses biographes, était entrée en relations avec Fragonard dès 1770, par l'entremise de son portraitiste Drouais. Celui-ci lui avait cédé, d'accord évidemment avec l'auteur, quatre dessus de porte de Fragonard destinés au château ou pavillon de Louveciennes, que le Roi venait de donner à sa maîtresse. On trouve le détail de cette acquisition dans les papiers de Madame du Barry : « Du dimanche 24 juin (1770). —

LES LETTRES D'AMOUR

(Collection de M. Pierpont Morgan)



Livré à Madame la Comtesse quatre dessus de porte pour l'ancien pavillon de Louveciennes, l'un représentant les *Grâces,* l'autre l'*Amour qui embrasse l'Univers,* l'autre *Vénus et l'Amour,* et l'autre la *Nuit.* Ces quatre dessus de porte peints par Fragonard, peintre du Roi. Ils ont été achetés par Madame la Comtesse au sieur Drouais, auquel ils appartenaient, 1.200 livres. » Je ne sais ce que sont devenues ces œuvres ; sur la liste des objets d'art que le commissaire Boizot réserve pour la nation, dans la confiscation du mobilier de Louveciennes, en frimaire de l'an II, les trois premières pièces ne sont pas mentionnées; la quatrième, la *Nuit,* est indiquée « dans la salle à manger, sur la porte qui mène au salon » ; elle ne paraît pas s'être retrouvée dans les collections de l'État. On ne peut donc juger de l'intérêt de ces morceaux anciens de Fragonard ; il n'est pas douteux, du moins, qu'en les acquérant, Madame du Barry n'ait conçu le projet de demander à l'artiste à la mode un travail plus important et spécialement fait pour elle.

La commande fut donnée en 1771, pour orner ce pavillon neuf, délicieuse construction à l'antique qu'édifiait, pour la belle favorite, l'architecte Ledoux, et qui, d'une haute terrasse au bord extrême de la colline, domine le cours de la Seine. Le pavillon contenait des merveilles ; Gouthière enguirlandait les portes, les fenêtres, les cheminées, des fleurs d'or de sa ciselure ; la rose, mêlée au myrte et enlacée au laurier, courait sur les panneaux et s'enroulait autour des glaces comme aux branches des lustres ; Pajou et Lecomte installaient des figures de marbre ; le buste exquis de la dame souriait sur un autel de goût romain ; dans la salle à manger, que Moreau immortalisait par une scintillante aquarelle, était mis en dessus de porte le portrait de Louis XV, la poitrine barrée du cordon bleu. Des trois salons, le plus grand était destiné à recevoir, en 1774, de superbes gobelins ; un autre fut entièrement de glaces, et le dernier devait être décoré de quatre panneaux, une idylle en peinture qu'inspirait la comtesse, cette histoire de l'amour juvénile et virginal qu'on s'étonnerait de rencontrer en un tel lieu, si la sensibilité du temps n'en expliquait le choix ; et Frago allait la peindre, Frago, l'interprète des grâces voluptueuses, qui se faisait ici celui de l'émotion et de la tendresse.

Il composa, avec un cœur vraiment jeune et vraiment pur, cette œuvre charmante ; il y mit toutes les coquetteries de son âme, toute la douceur de son coloris, toute la séduction de son pinceau. Ces quatre peintures sont du travail le plus achevé et le plus amoureusement soigné. D'une note claire, dans les tons délicats, elles ont des transparences lumineuses ; la touche est sage et l'on y sent l'application, la volonté, la constance, avec le déploiement des qualités fraîches et brillantes de l'artiste.

Cet ensemble d'œuvres exquises, si appropriées à ce lieu d'art qu'était Louveciennes, n'ornèrent cependant point le blanc pavillon des jardins. Non, sans doute, qu'elles n'aient point plu à la comtesse ; son goût sûr, qui lui avait fait choisir Frago parmi tant de peintres, la faisait bon juge de la valeur des toiles ; mais avec sa manie de tout critiquer, de guider minutieusement les artistes qui travaillaient pour elle, de faire retoucher ou recommencer ce qui ne lui plaisait pas entièrement, elle dut fatiguer Fragonard.

L'apparente docilité de celui-ci fut vite à bout. S'il avait fait sienne la donnée générale des sujets à exécuter, il se réservait le droit d'interpréter à sa façon la douce idylle ; et sans doute, dès le premier morceau présenté au jugement de la jeune femme, y eut-il quelques froissements de part et d'autre. La favorite fut peut-être mécontente, pour une raison du moment que nous ignorons, de trouver quelque ressemblance avec le Roi dans les traits de l'amoureux du premier tableau ; cette flatterie sans adresse de l'artiste tourna-t-elle contre lui ? A coup sûr, Madame du Barry sut envelopper ses réserves de compliments délicats ; mais elle imposa ses volontés au peintre, qui changea, dès la seconde toile, les traits du jeune homme, dont le profil n'eut plus rien de bourbonnien. Sur d'autres remarques de sa cliente, l'entente cessa tout à fait, le cinquième panneau demeurait inachevé, et l'artiste était prié de reprendre son ouvrage. Afin de le dédommager de cet ennui, la favorite lui faisait un large don ; il recevait dix-huit mille livres d'indemnité et gardait pour lui les tableaux. Comme il ne paraît pas avoir tenté de s'en défaire, il faut croire qu'il ne regretta point ce déboire, qui lui permit de conserver celle de ses œuvres à laquelle il tenait le plus.

L'AMANT COURONNÉ

(Collection de M. Pierpont Morgan)



Il a déroulé aux yeux une histoire d'amour, attendrie, heureuse, enjouée, pleine de sourires, de parfums et de fleurs. Le premier motif est *l'Escalade* ou *le Rendez-vous*. Dans le coin d'un parc, à la saison des roses, sous la lumière limpide d'un ciel bleu, l'amoureuse est assise au pied d'une statue, près d'un grand vase d'églantines. Tout autour d'elle les buissons se penchent étoilés ; un arbre dresse son vert feuillage, une trouée dans la clarté fait profond le paysage, et elle, toute blonde en sa robe pâle, toute jeune, fragile et douce, a un geste craintif, la peur d'être surprise, alors que son ami, hâtif et audacieux, escalade le mur fleuri. C'est un berger des artificielles pastorales, séduisant dans son costume de soie rouge ; son fier profil, qui s'émeut à la vue de l'aimée, ses traits mûrs et précis rappellent visiblement ceux de Louis XV ; est-ce un hasard, une inconsciente réminiscence, une maladroite flatterie d'artiste ? La dame avait trop de tact pour insinuer cette ressemblance ; et tout d'abord, sans doute, elle eût demandé d'être représentée sous les traits de la jeune fille assise sur le gazon. La joliesse de cette enfant rappelle peu de chose, quelque chose cependant, d'une beauté souveraine et fameuse ; on connaît ce type accompli de Lorraine : teint éblouissant, cheveux d'or, gorge parfaite, et ces détails particuliers à la comtesse : yeux bleus aux cils noirs, toute petite bouche mutine, signes placés comme des mouches provocantes au coin des lèvres et sur les joues ; et surtout son port de tête et sa démarche onduleuse, que seule Marie-Antoinette pourra dépasser. L'ingénue délicieuse qui est ici, s'effrayant du rendez-vous, possède surtout les charmes de tous les seize ans ; elle est la jeunesse de la femme, avec sa grâce timide, sa fraîcheur, son innocence troublante et désirée.

Que de tendres choses furent dites en cette rencontre pour calmer l'enfant apeurée ! Mais voici que de nouveau elle s'effraye, non de témoins indiscrets, mais de l'ami lui-même, trop pressant peut-être, et elle s'échappe de ses bras, s'évade de ses caresses ; elle court, légère, à travers les taillis et les buissons de fleurs ; il la poursuit, une rose à la main, et rien n'est plus joliment maniéré que ce geste délicat par lequel est offerte à la chère envolée la rose des amours. C'est la seconde page du poème, *la Poursuite.*

Dans ce paysage bleu, fait de rêve et de vibrantes réalités, se joue l'éternelle feinte; un souffle de désir court dans les hauts feuillages, tout semblables à ceux qui se dressent dans le décor de *l'Escarpolette;* les branches câlines se penchent, les pâles églantines s'affaissent, les eaux chantantes jaillissent de la fontaine, et, accroupis sur le dauphin de marbre, deux Amours malins sourient.

La ligne du décor, d'une élégance joyeuse, est molle et arrondie; par grandes ondes, la lumière descend du ciel et s'épand sur toutes choses; pour rompre la clarté, sous les arbres, une ombre tremblante et cette sensation de fraîcheur qui coule avec l'écume de la cascade scintillante. Des fleurs à foison; une floraison débordant du cadre parfumé, entravant même la course de la fillette, qui écarte ses bras, toute prête à tomber. Elle est, dans ce parc enchanté, le point éblouissant où des rayons convergent, sa grâce menue, élancée, la fait pareille aux gerbes blondes; elle sourit, gentiment moqueuse, un peu fâchée et attendrie, voulant fuir et être prise, s'offrant ingénue et se dérobant déjà femme.

A demi tournée vers l'amant qui la poursuit, elle défie et implore, et lui, volontaire, souple et audacieux, la toque à la main, tend de l'autre la fleur de son cœur vers celle qu'il désire. Il l'aura bientôt atteinte; d'ailleurs, tout conspire à servir son dessein : les buissons de roses arrêtent les pas de la jeune fille; deux enfants renversées retiennent sa jupe flottante, et elles font à elles trois, en leurs robes aux teintes pâles, une harmonieuse symphonie de gris : gris rose, gris bleu, gris vert.

Dans la toile suivante, *les Lettres d'amour,* voilà déjà que les amoureux se souviennent, tant on peut mettre de choses en quelques jours d'aimer. Le clair printemps a passé; c'est l'été, avec sa lourde richesse, la somptuosité de ses massifs, l'épaisseur des buissons, les herbes et les fleurs montant en spirales folles, et le décor est divin. Watteau l'eût imaginé de cette sorte : haute tapisserie de feuillages sombres, branches lourdes qui tombent, trouée dans la lumière sur l'infini pensif, mélancolie de l'arrière-plan, où l'âme obscure des paysages apparaît presque douloureuse; et quel contraste avec la joie des amoureux et l'éclat des

L'ABANDON

Collection de M. Pierpont Morgan



roses ! Sur un autel de marbre, l'ami a placé, comme une frêle idole, la jeune fille blonde, un peu changée, mais tout aussi jolie, avec la séduction exquise de son sourire et sa grâce penchée. Elle rayonne de la lumière ; ses cheveux d'or lui font une couronne de clarté ; la gorge mince est nue ; chiffonnée à grands plis, la robe, d'un gris perle, sous la tunique rose, recouvre la stèle et dégage, dans les souliers de satin aux hauts talons, deux petits pieds qui semblent en prière, tant ils sont joliment croisés. Une aubépine grimpe sur le marbre ; un chien couché garde sa maîtresse, doux comme la fidélité ; et l'amant, d'un geste lent, enveloppe de ses bras la fine adolescente. Ils sont épars sur le socle, les nombreux billets doux. Elle lit, coquette, mais émue, alors qu'à ses côtés, sur la gaine, se dresse, pure et longue, une statue drapée dans ses voiles ; l'image antique tient dans ses doigts légers un petit cœur de femme que lui dispute un Amour, les ailes déployées, les menottes tendues vers ce jouet précieux qu'on lui refuse. Comme une ironie délicieuse dans ce concert aux tendres harmonies, l'ombrelle de l'enfant, accrochée au piédestal ainsi qu'une grande rose, est ouverte dans le soleil ; et ce sont, tout autour, d'éclatantes chutes de fleurs.

Voici maintenant *l'Amant couronné.* Sous l'arc harmonieux des lignes du paysage, dans ce parc, moins touffu, où ils ont commencé à s'aimer, les deux amants se sont rejoints encore. Elle est assise sur un tertre, il est à ses genoux ; elle va, de ses mains amoureuses, couronner enfin le front de l'ami. Et c'est l'instant délicieux où la femme se soumet, en ce geste d'abandon, qu'un peintre ami, présent à la scène, l'immortalise. Il est assis dans l'ombre, en habit rouge, soutenant un carton sur ses genoux, et sa silhouette originale se profile discrète, laissant tout l'espace et toute la lumière aux deux jeunes gens extasiés. Ils sont dans la clarté splendide de l'automne, et leur groupe frémissant est idéalement doré. De ses doigts frêles, elle a arrondi la guirlande ; elle la tient au-dessus de la tête impatiente du beau berger, vêtu de rose violet, aux yeux de fièvre et de prière ; déjà il étreint la taille de l'amante et joint sa main à la sienne. Elle, un peu renversée, toute de langueur exquise, sourit, consciente du bonheur ;

sa tête blonde a une fleur sur la poudre, un ruban pare sa gorge découverte, des églantines s'enroulent à ses bras et courent sur les paniers de sa robe d'un jaune vif. L'hymne d'amour est noté sur le cahier de musique ouvert sur le gazon ; un tambour basque rebondira bientôt sous le chant d'allégresse ; sur sa stèle, dominant la scène, un petit Amour épie.

Le dernier panneau, *l'Abandon,* n'est qu'une ébauche, un dessin à la sépia rehaussé de chaudes touches rougeâtres ; mais que de sentiment dans ces lignes esquissées, dans ces combinaisons d'ombres et de lumière, qui font l'œuvre profonde de belle simplicité ! C'est l'épilogue de l'histoire amoureuse. L'enfant blonde est seule maintenant dans le grand parc, sous la feuillée. Lasse, comme épuisée de larmes, elle s'est assise au pied de la colonne qui supporte l'Amour, et le dieu, de son doigt méchant, indique sur le cadran les heures envolées, celles qui furent de tendresse et que l'ami a oubliées. Qu'il est touchant son geste de souffrance ; quelle désespérance dans cette pose alanguie ; qu'il est lointain ce regard perdu dans le passé ; qu'elle est douloureuse cette petite bouche ! Un bras est jeté sur le socle ; la tête, renversée, repose sur le marbre. C'est la statue de l'abandon ; et c'est aussi la grâce de la jeunesse éplorée. Les branches, tout autour, semblent lui faire un berceau apaisant, et le grand arbre se penche avec bonté ; mais elle n'est sensible qu'au passé disparu, et revit, pour sa torture, ces heures de tendresse qu'une à une indique sur le cadran l'Amour méchant et moqueur.

Fragonard passa beaucoup de temps à ce grand ouvrage, où il mettait toute son âme, et donnait aussi la pleine mesure de son génie. On lui demandait souvent, vers la même époque, des paysages animés destinés à orner ces beaux hôtels, qui se construisaient ou se rajeunissaient alors en si grand nombre. Plusieurs de ses pages les plus amusantes se rapportent à ces commandes ; ce ne sont pas toutes les plus parfaites : Frago ne possédait pas la grammaire complète de la décoration, et n'avait pas suffisamment appris chez Tiepolo. On a remarqué que ses panneaux décoratifs sont parfois des tableaux agrandis, sans relation d'harmonie avec les surfaces qu'ils ont

LA FÊTE DE SAINT-CLOUD. LES MARIONNETTES

Esquisse ayant servi pour le grand tableau appartenant à la Banque de France

(Collection de M. le comte André Pastré)



à remplir; il mène des personnages, assurément trop petits, en des paysages disproportionnés, mais avec tant d'esprit et de grâce qu'on oublie vite la première surprise fâcheuse pour s'émerveiller des charmants détails. Ses magnifiques verdures, ses frondaisons démesurées ajoutent à la forte impression de rêve qui se dégage de ses jardins et de ses parcs enchantés.

Tel est le grand panneau de la Banque de France, peut-être exécuté pour le duc de Penthièvre en l'Hôtel de Toulouse, qui a passé longtemps pour l'œuvre la plus importante de Frago dans le genre du paysage décoratif. Le défaut de composition est ici tout à fait sensible; deux sujets distincts ont été juxtaposés pour créer cette *Fête de Saint-Cloud,* évocatrice des plaisirs champêtres des Parisiens. On a précisément les esquisses des deux morceaux définitifs, la *Parade* et les *Marionnettes,* qui ont été reliés par l'ample jet d'eau du fond et l'arbuste du premier plan renversé au milieu des fleurs. Colombine est à gauche, sur le tréteau, adressant le boniment aux spectateurs amusés; à droite, une foule entoure la boîte sans toiture où Polichinelle vient de rosser le guet. L'unité est établie par les grands arbres qui encadrent la scène et qui se noient dans l'atmosphère d'un blond après-midi d'été; partout se répandent les vives notes de couleur, la robe jaune de la dame qui fait tourner le cadran de la loterie, la jupe rouge de la fillette voisine, l'ombrelle écarlate que porte le nègre enturbané, l'exquise jouvencelle en jupe rayée qui s'appuie sur les ifs taillés.

A la même époque, Frago aurait exécuté deux tableaux décoratifs importants, le *Colin-Maillard* et la *Balançoire,* qui sont aujourd'hui chez M. Camille Groult. Ce sont d'admirables toiles, peintes dans le sentiment et les chaudes tonalités de la *Fête de Saint-Cloud.* Mais y a-t-il ici deux tableaux distincts? Au contraire du sujet de la Banque de France, n'est-ce pas une grande toile unique, divisée en deux dès l'origine par la fantaisie du propriétaire? A y regarder de près, cette conviction s'impose; l'équilibre un peu incertain du panneau de la *Balançoire* s'explique dans l'hypothèse d'une coupure; tout le défaut disparaît dans le rapprochement des morceaux; le massif d'une grande terrasse entourée d'arbres fait le centre d'une composition harmonieuse, où les détails se placent logiquement, et qui devient, dans

l'œuvre de Frago, une pièce capitale, aussi importante, aussi heureusement venue et mieux construite que la *Fête de Saint-Cloud*.

C'est un beau paysage, d'une majesté imposante, avec ces lointains horizons, ces trouées profondes dans la lumière, sous les nuages ouatés du ciel haut, et l'ombre des arbres touffus abritant les fontaines jaillissantes. D'après quels croquis le peintre a-t-il travaillé ? C'est un morceau de nature italienne qu'indiquent, dans le fond, une roche crayeuse dressée sur la plaine blanche, et, plus près, encadrant la terrasse surélevée, deux pins sombres et tristes comme un lourd deuil, alors que chante partout, éclatante et joyeuse, la moisson fleurie. Et cependant, cette clarté légère est bien celle du pays de France ; la disposition du bosquet est de chez nous, et plus encore la scène animée pleine de mimique spirituelle, de gestes jolis, d'un groupement gracieux d'hommes et de femmes élégants, souples et discrets. L'aspect est d'un parc royal où s'ébattrait toute une envolée de jeunesse; et voici les divertissements favoris de l'époque, en plein jardin : escarpolette, colin-maillard, collation dans la fraîcheur embaumée. Parmi les fleurs tombant en grappes de toute part, l'on avait dressé la table claire et, le goûter fini, deux amoureux seuls sont restés assis, devant les assiettes vides et les carafes dédaignées. La femme est jolie et fine, toute menue, avec sa robe à paniers, le petit bonnet sur les cheveux hauts et le fichu décolleté ; du doigt, elle indique à l'ami la bande tapageuse, jouant près des balustres dorés de soleil. Une fillette souple en sa ligne infléchie regarde du même côté ; dans un coin, une maman fait boire un tout petit ; les branches se penchent vers eux ; derrière le treillage tombe une cascade lumineuse, et au-dessus, au bord de la terrasse ronde, une statue antique, une Minerve casquée, se profile sur le ciel clair. De part et d'autre de ce motif principal se déroulent d'autres scènes. A gauche, la jeunesse joue; les robes aux tons vifs des fillettes passent et repassent de l'ombre au soleil. Dans un buisson d'églantine un couple s'est écarté, et l'adolescent, en habit rose, tient avec ferveur les mains de sa dame. On s'agite autour de la jeune fille aux yeux bandés; les bras étendus, un pied en avant, le cou penché, elle a la grâce des danseuses ;



LE COLIN-MAILLARD

LA BALANÇOIRE



ses paniers rouges ondulent doucement; tous la taquinent ou la fuient; et cet amusement prête aux mouvements exquis, aux plissements heureux de l'étoffe; au loin, dans la clairière étincelante, des femmes, sous l'ombrelle ouverte, devisent posément, tandis qu'au premier plan, d'un étroit bassin de marbre, soutenu de figures voilées, un mince jet monte, répondant aux grandes fontaines qui rafraîchissent ces beaux ombrages.

En symétrie, de l'autre côté de la terrasse et des arbres touffus, la scène change, tout aussi vive d'ailleurs, en ses enfants joliment égrenés sur le gazon. Et voici dans les airs, sur la balançoire, en rouge et jaune clair, la petite dame des *Hasards heureux;* c'est le même chapeau minuscule jeté en avant; mais les petits pieds sont sages, la jupe, à l'ampleur tranquille, n'a point de polissonnes envolées; la fillette jette des fleurs que reçoivent ses compagnes; elle les cueille à l'arbre même, chaque fois qu'elle passe entre les deux monstres de pierre qui servent de fontaines. Une autre baigne dans le bassin son griffon apeuré. Plus en arrière, en compagnie d'un jouvenceau, une dame assise sur un banc de pierre braque vers le ciel une longue-vue. Que cherche-t-elle à cette heure de soleil éblouissant? L'étoile du berger peut-être.

Ces jolies fantaisies où Fragonard groupe si ingénieusement les joies paisibles de nos pères, ne donneraient qu'une idée incomplète de son œuvre décorative. Il se montre en ce genre aussi varié, aussi diversement expert, aussi inventif qu'il est partout. L'arabesque elle-même et le panneau d'ornements l'ont heureusement inspiré. Parmi tant d'ouvrages qui lui sont attribués, les plus curieux sont les compositions des *Quatre Religions du Monde;* elles nous révèlent un Fragonard philosophe, qui ne serait pas sans nous surprendre, si nous ne devions avec lui nous attendre toujours à l'inattendu. Courtin de Saint-Vincent, l'ami de Voltaire, a pu en arrêter les sujets avec le grand homme, en vue du cabinet de son château de Saint-Vincent, en Forez, où il les fit installer; on ne s'expliquerait guère, sans une intervention de gens de lettres, la précision avec laquelle le peintre a multiplié les symboles expressifs sur les Religions des quatre parties du monde. Les motifs principaux sont: le Pape porté sur sa sedia

par deux religieux, un Mahomet guerrier monté sur un dromadaire, le Grand-Lama assis irrévérencieusement sur sa chaise percée, et le grand prêtre des Incas procédant à un sacrifice humain. Les amusants bas-reliefs, les fines draperies flottantes, les figures assises sur les rinceaux apportent au détail ornemental une exubérante richesse, et l'on ne sent nulle part l'effort qu'a dû faire l'artiste pour rendre des idées peu familières à son esprit.

Frago fut plus libre d'inspiration quand il eut à travailler pour les femmes de théâtre et donner son concours aux ornemanistes profession-nels occupés dans leurs hôtels. Il embellit maintes fois ces salons et ces boudoirs, aux tons clairs et transparents, où triomphait leur beauté piquante. Pour ces artificielles personnes, il fallait un milieu d'opéra, un décor de rêve, de la clarté harmonieuse et rosée, telle que le pinceau de Frago la créait en se jouant. Son œuvre la plus célèbre fut le salon de la Guimard, que tout Paris vint admirer, quand fut terminé, à la Chaussée-d'Antin, la fameuse maison de la danseuse. Cet hôtel que payait le prince de Soubise et que Ledoux commença en 1770, était, disait-on, « le Temple de Terpsichore » ; c'était aussi le palais du plaisir, si l'on songe aux scènes qui s'y déroulèrent : « Si l'Amour en fit les frais, écrivait Grimm, la Volupté même en dessina le plan, et cette divinité n'eut jamais, en Grèce, un temple plus digne de son culte. Le salon est tout en peinture... » C'est ce salon que peignit Frago, jetant sur les panneaux crème et vert d'eau, ses guirlandes, ses nymphes et ses satyres. Grimm assure que le portrait de Mademoiselle Guimard, « représentée en Terpsichore », se trouvait au milieu de ce décor minutieux, qui est en partie conservé et où dominent les bleus et les roses. Mais une incertitude assez grande existe encore sur les portraits de la Guimard, que Frago a pu peindre ; des attributions douteuses ont été données, et l'on reste mal renseigné sur les études, proba-blement nombreuses, qu'il a dû faire de l'attrayant modèle. Une des plus délicates rappelle assez bien l'idée qu'on pouvait mettre alors dans une image de Terpsichore. Sur un fond de buissons de roses, où se profile à droite une statue, la femme est jetée dans une envolée de soies pâles. Quelle science des mouvements et quelle grâce ! C'est une libellule lumi-

LES RELIGIONS DU MONDE

LA RELIGION DES INCAS

(*Collection de M. Joseph Bardac*)

LES RELIGIONS DU MONDE

LA RELIGION MAHOMÉTANE

(Collection de M. Joseph Bardac)





neuse, les ailes éployées, dont le corps, mince à se briser, irréel et vivant à la fois, semble glisser hors de la toile. Un corselet rose enserre la séductrice, entre les grands paniers bouillonnés de dentelle sur une jupe de tulle rose. Elle s'élance flexible, légère, les bras étendus, soutenant d'une main la guirlande de fleurs qui part de l'épaule droite; et rien n'est plus précieux, plus puéril que le petit visage sous la perruque blonde et le grand chapeau à plumes blanches noué d'un ruban sous le menton; on devine les grands yeux ensorceleurs, le nez mutin, la bouche minuscule; et cette indifférence, cet air détaché d'une déesse, qui la fait si lointaine des spectateurs.

Dans le portrait définitif, de facture serrée comme un portrait de David (et qui rappelle celui que David lui-même aurait fait de la Guimard), ce n'est plus la Muse de la Danse, c'est la Guimard elle-même, avec sa laideur expressive, sa mine de chatte onduleuse, son air hardi, sa délicate silhouette blonde. Doucement infléchie en avant, elle danse, et après son visage étrange, c'est le petit pied qui retient le regard. Un pied mince, long, expressif dans le soulier de satin, tout en lumière, détaché, presque seul; le pied exquis de la danseuse, qu'un Amour tapi dans les roses vise de son arc, comme il fait pour une autre au cœur. Dans le paysage étroit, où des fleurs l'entourent, on ne voit qu'elle, souple et déliée, rose et bleue en la soie de ses atours de théâtre, où les paniers se chiffonnent savamment sur la jupe courte. Le long corselet rose semble contenir le buste d'une enfant; d'un geste joli, la main tient une fleur sur la poitrine; l'autre soulève le tablier de riche dentelle qui tamise de blanc l'éclat soyeux de la jupe. Le petit chapeau extravagant jeté sur la lourde perruque d'or laisse dans la clarté le visage inquiétant avec son large front, ses yeux trop écartés, la bouche si mince, le nez à la ligne imprécise; il a fallu une intelligence complète de cette femme pour exprimer ainsi toute sa coquetterie et toute sa souplesse.

C'est chez elle et sur son petit théâtre de Pantin, que Frago l'a si bien étudiée. Il l'a vue dans son faste et dans ses folies de courtisane; il l'a entendue chanter, de sa voix aux notes basses, qu'on disait « sépul-

crale », les mièvres chansons de Benjamin de La Borde ; il l'a regardée danser, maigre et cynique, le « pas de la fricassée » avec son camarade Dauberval ; il a joui de son esprit fantaisiste, de sa conversation toute de paradoxes et de libres propos ; il a observé les manèges des amants et le jeu du « concert à trois ». N'a-t-il pas échappé lui-même à la séduction de « la belle damnée » ? A-t-elle fait souffrir l'artiste impressionnable, nerveux, sensuel, cette âme d'enfant qui était en lui ? Les romanciers de nos jours enjolivent, comme c'est leur droit, de bien vagues anecdotes. Ce qui est assuré, c'est que Frago et la danseuse se brouillèrent avant que le salon ne fût achevé. Grimm dit qu'elle lui reprochait sa lenteur au travail, ou plutôt de ne lui donner qu'une part de son temps, réclamé de tous côtés par des travaux multiples : « Monsieur le peintre, ça ne finira-t-il pas ? C'est impossible ! » lui répétait-on sans cesse. Et l'artiste, enfin fatigué de ces plaintes, aurait répondu : « C'est tout fini », et serait parti pour ne plus revenir. Cette histoire est vraisemblable : Fragonard était fort susceptible, et la dame, gâtée de tous, n'entendait pas de retard pour ses caprices. La querelle ayant été vive, elle raconta qu'elle avait renvoyé son peintre et fait marché avec un autre ; mais Grimm nous fait connaître la vengeance de Frago : « Curieux de savoir ce que devenait l'ouvrage entre les mains de son successeur, M. Fragonard a trouvé le moyen de s'introduire dans la maison. Il pénètre dans le salon sans y rencontrer personne. Apercevant dans un coin une palette et des couleurs, il imagine sur-le-champ le moyen de se venger. En quatre coups de pinceau, il efface le sourire des lèvres de Terpsichore et leur donne l'expression de la colère et de la fureur, sans rien ôter, d'ailleurs, au portrait de sa ressemblance. Le sacrilège consommé, il se sauve au plus vite, et le malheur veut que Mademoiselle Guimard arrive elle-même, quelques moments après, avec plusieurs de ses amis qui venaient juger les talents du nouveau peintre. Quelle ne fut pas son indignation en se voyant défigurée à ce point ! Mais plus sa colère éclate, plus la charge devient ressemblante..... Les épigrammes d'un peintre valent bien quelquefois celles d'un poète. »

Le salon de Mademoiselle Guimard fut terminé par Louis David, alors âgé

PORTRAIT DE MADEMOISELLE GUIMARD



PORTRAIT D'ALEXANDRE-ÉVARISTE FRAGONARD, FILS DE L'ARTISTE

Miniature

(Ancienne Collection Mühlbacher)

de vingt-cinq ans, qui venait d'échouer une première fois au concours de Rome. Il était allé trouver Frago, avant d'accepter la tâche, afin d'y être autorisé par lui. Frago fut cordial, comme d'ordinaire, et David, à qui servit considérablement la commande de la danseuse, sut se montrer plus tard, au temps de sa puissance, reconnaissant de cette bonne grâce. Il n'avait alors d'autre ambition que de réussir dans le genre de peinture où ses devanciers avaient brillé, et nul ne pouvait prévoir que le jeune peintre, qui achevait respectueusement des peintures commencées par Frago, qui faisait lui-même le portrait de la Guimard « dans la manière de Boucher », allait bientôt condamner ces maîtres à l'oubli et renouveler pour un temps toute l'inspiration de la peinture française.



LES AGES

Dessin

(Collection de M. Marcellin Pellet)



IV. — LA FAMILLE



L'EXISTENCE de Fragonard est une des plus actives et des mieux remplies qu'ait vécue un peintre de France. Il a été d'autant plus laborieux que le travail ne lui coûtait guère, et parmi les joies qu'il a recherchées, il a mis au premier rang celles de son art. Dans cette ardente production, dans cette richesse créatrice d'où, plus d'une fois, sort le chef-d'œuvre, trois directions se laissent distinguer : après la peinture d'histoire, la peinture galante ; après les scènes d'élégance et de plaisir, les scènes de famille et d'intimité. Sans doute, on le voit mener de front les travaux les plus différents et suivre, à la même heure, des inspirations contradictoires ; les trois formes de son activité ne sont pas limitées à des périodes précises ; elles apparaissent cependant à des moments significatifs

de sa vie, et la dernière prend visiblement naissance au début de son mariage. L'aimable Frago n'a pas une de ces carrières de volonté, que domine fermement le choix personnel; aucun artiste n'a été guidé davantage par les événements et par les influences du milieu où il a travaillé. La famille créa pour lui l'influence souveraine qui renouvela une fois encore les sources de son génie.

Fragonard était en possession de sa renommée et maître du gracieux domaine que le public lui concédait; à trente-sept ans, il avait tout vu, tout vécu, et un peu las de sa vie d'artiste aux faciles plaisirs, il se mettait à rêver du foyer, de l'honnête compagne qui donnerait des petits-enfants au grand-père François. Filles d'Opéra, comédiennes ou modèles n'avaient plus de saveur pour lui; il avait épuisé toutes les folies et aspirait à l'existence sérieuse, à la tendresse sûre; et voici que lui arrivait de son pays celle qui devait être sa femme, Marie-Anne Gérard, belle de ses dix-huit ans, séduisante de fraîcheur, de santé, de jeunesse. Et, sans doute, fut-il pris aussitôt à ce que cette enfant dégageait de droiture et de vérité. Qu'elle était différente des poupées maniérées et fardées du théâtre et du boudoir! Sa franchise était d'une autre sorte que celle des modèles éhontés et joyeux; il pourrait respirer sur elle tous les parfums de sa Provence; dans ses grands yeux elle en gardait tout le soleil. Il l'aima un peu rustique, sans élégance et surtout sans prétention; sa peau dorée, ses lèvres rouges n'eurent point besoin de fard, et sur les noirs cheveux, ignorant la poudre, elle ne mit point rubans et plumes, mais le petit bonnet blanc des bourgeoises. Et elle lui plut ainsi d'être simple, par contraste de tant d'autres qui, sans doute, l'avaient fait souffrir de leurs savantes coquetteries.

Marie-Anne était bien préparée à comprendre un artiste et à partager son existence; son radieux pays lui avait inspiré le goût des belles choses et elle commençait à pratiquer la miniature, le petit art à la mode qui, de jour en jour, prenait plus de faveur. Elle arrivait de Grasse à Paris vers 1768; ses parents, parfumeurs peu fortunés, envoyaient à la

PORTRAIT DE MADAME FRAGONARD

Dessin à la sépia

(Bibliothèque de Besançon)



capitale pour gagner sa vie, ainsi qu'un de ses frères, l'aînée de douze enfants. Elle avait alors dix-sept ans, et le commerce lui souriait fort peu, bien qu'elle eût été placée, tout d'abord, chez un compatriote, Isnard, qui vendait aux Parisiens, dans le quartier Saint-Denis, les odorants produits de son pays. Celui-ci, nous dit-on, voyant qu'elle réussissait les colorations d'éventails, lui procurait notre Frago comme professeur de peinture.

Il n'y a pas à chercher loin les circonstances qui les lièrent; l'oncle Honoré Fragonard avait épousé une Isnard, à Grasse, en 1723, et l'on cousinait entre l'atelier du Louvre et la boutique de la rue du Petit-Lion-Saint-Germain. Il semble même que le père du peintre, qui habitait avec son fils, ait recueilli au Louvre la jeune fille, et, au moment du mariage, elle s'y trouve domiciliée. L'artiste se chargea de la débutante en miniature; il lui donna des leçons, et l'amour bientôt s'en mêla. On songea aux épousailles, qui furent une bonne aubaine pour la petite Provençale, arrivée au moment propice où Frago devait se laisser prendre à son charme. Bien que le consentement des père et mère de la future fût déjà accordé en septembre 1768, le mariage ne fut célébré qu'en septembre 1769.

La noce eut lieu à la campagne, à Vaugirard, alors champêtre, où demeurait un ami, François Grognet, qui fut, avec François Fragonard, « bourgeois de Paris », témoin de Jean-Honoré. Le joyeux cortège, précédé des musiciens, défila par les chemins bordés d'aubépines, jusqu'à l'église Saint-Lambert de Vaugirard. Tous les compagnons de l'artiste étaient là, maîtres sérieux et camarades enjoués. Ils complimentèrent la mariée, toute blanche du bonnet de dentelle aux souliers à hauts talons, avec le petit tablier de soie sur la robe à paniers. Beauté du diable que celle de Marie-Anne, tant de fois crayonnée par son époux; visage rude et garçonnier, au menton accentué, mais sous le front étroit et volontaire de fort beaux yeux du Midi et les promesses d'un robuste amour. L'officiant fut, à l'église, par permission spéciale, l'abbé Granchier, sans doute un ami des Fragonard, prêtre de Saint-Germain-l'Auxerrois,

leur paroisse. Le soir venu, les ripailles faites, la bande provençale et parisienne rentra à la ville et fit compagnie aux époux jusqu'au quai du Louvre.

De ce moment Frago commença une nouvelle vie. Sa jeune femme l'aima, l'enveloppa de tendresse et sut le garder des tentations du dehors. Dans cette atmosphère calme, régulière, l'âme du maître s'éveilla à d'autres aspirations; il eut des songes de pureté, des visions douces, des pensées sages nées de cette réalité honnête qui l'entourait, des devoirs précis qui lui incombèrent. La famille de Frago augmenta très vite. Marie-Anne, aussitôt mariée, dut songer aux nombreux frères et sœurs laissés à Grasse; elle attirait à Paris la dernière, Marguerite, qui avait huit ans au moment du mariage, puis son frère, Henri Gérard, à qui on devait apprendre la gravure. En 1770, naissait au ménage le premier enfant, une petite fille, Rosalie, plus frêle que si elle fût née au pays et qui devait mourir à dix-huit ans. Tout ce jeune monde, que viendra augmenter plus tard la naissance du petit Alexandre, remplit l'intérieur du peintre, faisant la joie et le rire du vieux Louvre, s'ébattant, l'été, dans la maisonnette de Carrières, où l'on passe la belle saison.

C'est, dans l'œuvre du maître, l'instant où les scènes familiales abondent, où, sous son pinceau renouvelé, les têtes enfantines reviennent sans cesse, mines étonnées, sourires pleins de fossettes, fronts lumineux sous les cheveux frisés. Et nul n'a mieux saisi le geste des enfants; nul n'a mieux rendu dans leurs mouvements leur âme impressionnable et légère. Comme il les connaissait, les tout petits! Que de subtilités il avait mises dans cette étude, que de nuances dans la pose, dans le regard, dans le sourire confiant ou apeuré, dans la bouderie, la tristesse, la joie surtout et la mutinerie adorable des jeunes êtres qu'il aimait! Ils prêtaient pour lui aux plus jolis arrangements, couchés dans un berceau, renversés sur les genoux de la nourrice, emportés dans les bras de « la bonne mère », folâtrant avec le chien, roulant par terre, en rires ou en pleurs; et, pour les guider, les assagir, les caresser, deux enfants plus grands et plus forts, Henri Gérard et sa sœur Marguerite, qui fournissaient à l'artiste

les modèles d'une savoureuse adolescence. On les retrouve dans presque toutes ses compositions de cette époque, ce qui peut même servir à dater quelques-unes. Ce sont des scènes peintes au logis et qu'entoure le plus souvent le cadre rustique.

Parmi ces petits poèmes de l'enfance campagnarde, un des plus achevés est le tableautin de la galerie Wallace, dont il existe dessin, esquisse et réplique. Le titre connu est : *Dites donc « s'il vous plaît!* » Dans le local bien modeste d'une école de village, les bambins sont éparpillés dans tous les coins, tous malins et souriants, charmants à plaisir; la lumière d'un seul grand rayon éclaire fortement la pièce. La maîtresse est assise sur une banquette; son joli profil, que l'on retrouve en d'autres portraits, est fin et amusé; dans les cheveux passe un ruban rouge du même ton chaud que sa jupe relevée ; ses pieds sont nus. Prête à découper un morceau dans un gros pain qu'elle tient à la main, le couteau baissé, elle reprend le tout petit qui est devant elle, dans la lumière, contre un grand tableau où des lettres sont écrites. Il a, sans doute, demandé sa part sans dire le « s'il vous plaît » obligatoire; et il n'est pas de mots qui puissent rendre l'expression innocente, troublée, gênée, délicieusement gauche du petit garçon interpellé. Un semblant de chemise découvre tout son petit corps si blanc, si potelé qu'il n'est que fossettes; ses deux pieds ronds sont l'un sur l'autre et semblent pleins de honte autant que la petite tête baissée, presque sans forme, toute en contour, avec un nez en l'air, une bouche ouverte, des yeux immobiles ; d'une menotte il chiffonne sa chemise, l'autre est serrée craintive contre lui. De le voir si confus, deux camarades, juchés sur un banc et penchés en des mines narquoises, regardent et attendent la parole qui ne sortira pas des lèvres retroussées. La scène est inimitable ; la vie n'aurait jamais donné une pareille vérité; l'artiste a dû passer des heures parmi ces petits, qu'il aimait, selon le mot de Marguerite Gérard, à « houspiller toute la journée » ; c'est ainsi qu'il a appris à les si bien connaître.

Fragonard est un peintre véridique de la vie des champs; il en rend les épisodes, tantôt dans leur réalité simple, tantôt avec une nuance de

poésie qui n'est pas sans charme. Presque étranger à cette sentimentalité qui gâte et affadit les tableaux de Greuze, il reste tout à fait fidèle à l'observation directe et devient le véritable témoin à consulter pour toute une part de la vie française à la fin du XVIIIe siècle. Parfois superficiel et rapide, il est du moins parfaitement sincère. On sent qu'il a habité, bien des années, avec les siens, la large chaumière des environs de Paris, que louait pour l'été le petit bourgeois de la capitale ; il a vu vivre le village, travailler et se reposer le paysan ; il a étudié les bêtes de la ferme, les poules, les pigeons, et les troupeaux de moutons que la jeune Annette mène au pré. Il aime les chiens, les bons gros chiens que taquine la marmaille et qui demeurent résignés sous les agaceries et les bousculades. L'âne, surtout, l'âne gris, joie des enfants, reparaît sans cesse; le voici, monture docile, portant sur son dos la petite Rosalie et les bambins du voisinage, soutenus et guidés par les grands ; le voilà, têtu, la bride aux mains d'Henri Gérard, dans une lutte amusante qui jette l'effroi dans la basse-cour; il est au repos enfin, dans l'ombre de l'écurie, soigné avec tendresse par le jeune garçon, tandis que la sœur, Marguerite, lui parle par l'ouverture de la fenêtre. Nous pensons à cette œuvre exquise de la collection Veil-Picard, peinte d'un pinceau si frais, si léger, où la robe grise de la bête est la toile même, où les chaudes couleurs du vêtement éclatent, dans la demi-teinte, si joyeusement. C'est un des plus parfaits morceaux de la série rustique de Fragonard, qui exalte si bien les joies saines de la famille épanouie dans le voisinage de la nature.

Les scènes prises dans la cour de la ferme, sous l'ardeur du soleil où la fraîcheur des arbres, naissent de la même inspiration ; elles ne montrent aucune pose ; tout y est en mouvement ; on voit les bras, les jambes remuer, on entend les rires. La même vie est dans l'ombre mystérieuse des intérieurs campagnards ; ainsi de cette chambre sombre de paysan, au Musée de l'Ermitage : un seul rayon éclaire juste au centre, caressant le chien blanc et une tête blonde, laissant apercevoir dans le coin le plus obscur deux jeunes gens qui s'étreignent. De même pour

PORTRAIT DE ROSALIE FRAGONARD, FILLE DE L'ARTISTE

Dessin

(Bibliothèque de Besançon)



l'Étable, où l'âne, très doux, est immobile auprès des enfants turbulents; la mère appelle et apparaît dans la clarté, forte matrone à la gorge découverte. Un des plus beaux dessins de la collection Edmond de Rothschild semble un projet de tableau dans le même esprit; c'est *la Première Leçon d'équitation;* l'enfant chevauche le chien de la maison, suivi des yeux du père et de la mère qui, souvent, apparaissent dans ces scènes intimes. Et comme l'artiste sait rendre la joie, l'émoi, l'ivresse des parents, lui qui a vécu heure par heure l'existence du logis familial! C'est aussi *la Visite à la nourrice,* une sépia animée de tendresse, d'une abondante lumière, d'une franche composition. Sur le berceau de bois où remue le tout petit, la mère s'est penchée et l'on sent dans son baiser le tressaillement du cœur maternel. La nourrice, entourée d'autres enfants, est fière de son beau nourrisson et sourit à cette scène; le chien ne manque pas dans la pauvre chaumière tout illuminée de printemps.

La Jeune Mère nous montre encore un berceau sous les arbres lourds de feuillage et de fleurs ; car on vit dehors à la campagne, au grand air caressant et pur; quels jolis effets de lumière vibrante! la mère s'occupe de la toilette des enfants, souriante, heureuse; le dernier dort, enfoui dans les draps, la bouche sur sa menotte ronde. Dans *le Retour au Logis,* l'œuvre est traversée d'émotion tendre et triste. Le cher absent revient, las et confus, sachant de quelle souffrance jalouse fut, pour celle qui l'aime, les jours d'abandon. Gravement elle tend au mari les deux derniers venus, et lui, humble, s'appuie sur l'épaule compatissante. Toute une nichée d'enfants est en joie; les chiens aboient, le vieillard tremble et, dans un coin, la petite belle-sœur peut-être, immobile et rêveuse, sourit pourtant au tardif retour. Un sujet tout différent, qui porte le même titre, n'est pas moins expressif. Le père rentre, les enfants l'entourent et son premier regard est pour la femme amoureuse qui l'attend. Elle est agenouillée sur un coussin, appuyée sur un meuble et à demi renversée ; toute dans la lumière, sa tête blonde doucement rayonne; et le jeune homme brun et beau, penché sur elle, semble l'hypnotiser de son désir. Dans un coin, dort en son berceau l'enfant qui est le gage de tout ce bonheur.

Fragonard, cependant, à cette nouvelle étape de sa vie, ne se contente pas d'obéir au moment, de traduire les visions délicieuses qui ensoleillent ses yeux. Il accepte toute espèce de commande; or, le xviiie siècle en est encore au libertinage, et le maître sait trop bien le contenter. Il lui arrive donc de peindre encore maintes *Culbutes* ou quelques *Sacrifices de la Rose,* de répéter les sujets favoris qu'il peut traiter de pratique et sans modèle, et qu'on ne cesse de lui demander. Au besoin, il les exécute dans le goût léché qui commence à être à la mode, d'un pinceau minutieux et sans élan, où se révèlent la collaboration de l'atelier et l'obligation de complaire à l'amateur. Il faut voir, désormais, dans ce genre de travaux, l'accomplissement consciencieux des devoirs d'un père de famille, soucieux d'assurer le bien-être à son foyer, bien plus que la satisfaction spontanée d'un art créateur.

Sa clientèle ordinaire dut être surprise, une fois encore, lorsque Frago se montra sous un autre aspect, assez inattendu pour qui ne connaissait point l'histoire de sa vie et les ambitions de ses débuts. L'abbé de Saint-Non publiait, de 1771 à 1774, une série de cinq recueils, gravés par lui à la manière du lavis et intitulés : *Fragments choisis dans les Peintures et les Tableaux les plus intéressants des Palais et des Églises d'Italie.* Les cent soixante-neuf pièces qui remplissaient ces recueils, étaient toutes d'après des dessins de Fragonard. C'était la belle moisson de ses études italiennes d'autrefois qu'utilisait son ami ; celui-ci allait bientôt y faire d'autres emprunts pour son *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile,* et demander à l'auteur les délicieuses compositions allégoriques qui décorent, de frontispices et de culs-de-lampe, le somptueux ouvrage. Dès les premières publications de l'abbé de Saint-Non consacrées à l'Italie, l'auteur de *l'Escarpolette* se révélait au public comme un des peintres les mieux informés sur le pays des arts et celui qu'il y aurait le plus d'avantage à prendre pour compagnon, si l'on y voulait voyager.

Ainsi pensa M. Onésyme Bergeret de Grancourt, trésorier général de la généralité de Montauban, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, associé

LE BAISER GAGNÉ

(Collection de M. Reginald Vaile)

Photographie Braun, Clément et Cie



libre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, amateur fabuleusement riche, collectionneur zélé, qui dessinait un peu à ses heures, grattait au besoin la planche de cuivre, et à qui il ne manquait plus que le voyage au delà des Alpes pour consacrer ses titres de connaisseur. Il semblait tout à fait nécessaire qu'il se fît accompagner par un peintre renommé, comme avait fait, par exemple, le fermier général Randon de Boisset, qui trouva si grand profit, pour ses achats de tableaux en Flandre et en Hollande, à la compagnie de François Boucher. Bergeret voulait apprendre, instruire son fils qu'il menait avec lui, acquérir des œuvres d'art, et faire en route le gros personnage; il désirait surtout qu'on parlât de lui et qu'on enviât son voyage. Il songea à prendre pour cicerone Fragonard, qui avait déjà travaillé pour lui et depuis plusieurs années fréquentait, avec d'autres artistes, l'hôtel de la place des Victoires.

Pour le décider, et aussi sans doute pour qu'une cinquième personne ne fût pas la seule femme de la compagnie, il proposa d'emmener Madame Fragonard. Celle-ci s'en montra ravie, et confia la petite Rosalie à des soins amis, aux Isnard peut-être, ou à la famille d'un des confrères du Louvre, parmi lesquels l'existence était si cordiale et les amitiés si fraternelles. En ce voyage, le ménage allait vivre de la vie fausse d'un milieu mal fait pour lui ; mais, au début, tout sembla facile. Bergeret, enchanté d'avoir réalisé ses plans, note en son journal sa satisfaction, en des phrases qu'il biffera lorsqu'on se sera brouillé : « M. et Madame Fragonard, peintre excellent pour son talent, qui m'est nécessaire surtout en Italie, mais d'ailleurs très commode pour voyager, et toujours égal. Madame se trouve de même, et comme il m'est très utile, j'ai voulu le payer de reconnaissance en lui procurant sa femme, qui a du talent, et en état de goûter un pareil voyage, rare pour une femme. »

Ce retour de Frago au pays qui avait formé sa jeunesse aurait pu être délicieux, s'il l'eût fait librement, avec des compagnons de son choix. Il goûta d'abord du voyage les agréments matériels, et compta sur la souplesse de son caractère pour esquiver les difficultés. Mais on peut

deviner, à l'éclat qui le termina, qu'il ne tarda pas à souffrir. Il lui fallut, en effet, d'après les conventions du départ, supporter pendant onze mois les volontés, les caprices, les goûts et les dégoûts de M. Onésyme Bergeret. Il dut écouter les dissertations artistiques de Bergeret et aussi l'instruire; expliquer les églises, les palais, les cabinets à Bergeret; faire les achats de Bergeret ; croquer, dessiner et peindre ce qui paraissait plaire à Bergeret. Et tout cela, quand on est Frago, devient à la longue assez pénible.

Ce n'était point un méchant homme que le financier, un des personnages aujourd'hui les plus connus du XVIIIe siècle, grâce à son journal d'Italie, à ses relations avec les peintres et aux anecdotes amusantes qu'elles nous valent sur ses ambitions et ses prétentions de Mécène ; on pouvait même le dire un richard agréable à rencontrer pour des artistes, car sa vanité se traduisait pour eux en bonnes grâces ; mais le traitant qu'il était reparaissait sous l'amateur, malgré les efforts qu'il faisait pour le dissimuler, et Frago vit, par la suite, que ses générosités étaient rarement désintéressées. En attendant, on attela, au matin du 5 octobre 1773, l'énorme berline où deux grands cochers s'assirent sur le siège, et qui contenait en ses coffres des provisions de toute sorte, mille « inutilités » agréables, des livres et des portefeuilles. Bergeret n'avait point oublié le papier à dessin pour M. et Madame Fragonard, qui trouvèrent la quatrième place occupée par une fort belle femme, Madame Vignier, qu'on leur présenta comme une ancienne femme de chambre de Madame Bergeret, plus spécialement préposée aux soins à donner à Monsieur. Le fils, Pierre-Jacques Bergeret, suivait dans un cabriolet, avec un cuisinier éprouvé, à la bourse bien garnie, grâce auquel les auberges les plus modestes ne réservèrent aucune fâcheuse surprise.

On traversa le centre de la France, pour s'arrêter une quinzaine à Négrepelisse, dont Bergeret était seigneur et comte, et où Fragonard aurait laissé dans le château quelques peintures décoratives. On s'achemina vers l'Italie par la Provence, puis vers Rome par la Rivière de Gênes et par Florence. On a, dans le journal de Bergeret, tous les détails de

LA RÉVÉRENCE

Dessin à la sépia

(Collection de M. Jacques Doucet)



cet hiver à Rome, où Frago vécut beaucoup avec l'architecte Pâris, et revit familièrement ses jeunes confrères de l'Académie, Ménageot, Vincent, et son vieux directeur Natoire ; Bergeret fut reçu chez le cardinal de Bernis et les princes romains, mais il fit sa société préférée des artistes, jouant à sa façon le rôle de l'abbé de Saint-Non, établissant chez lui une « conversazione » d'amateurs, assez agréable en somme, dont Frago fut l'âme. Au printemps, on passa quelques semaines à Naples, où Bergeret dessina énormément sous la direction de son peintre, et là, les voyageurs apprirent la mort du Roi et l'avènement de Louis XVI. Le séjour en Italie s'acheva par Bologne et par Venise; Frago était partout le guide précis, le commentateur admirable des œuvres d'art, et l'on devine, à travers les impressions toutes plates du financier, quelles analyses pleines d'intelligence et de feu la petite troupe recevait de celui qui connaissait si bien les maîtres anciens.

Le retour eut lieu par l'Allemagne, et cet imprévu ne fut pas sans procurer à Frago quelque agrément. Il put étudier à Vienne les estampes de la Bibliothèque Impériale et la galerie du prince Lichtenstein, « riche en beaux Rubens et superbes Van Dyck ». « J'en rapporte, écrit Bergeret, des dessins faits par M. Fragonard. » Le « maître de la bande » fit travailler encore à Dresde, où le mari et la femme, pendant les dix jours qu'on y resta, dessinèrent matin et soir dans la galerie de l'Électeur, libéralement ouverte à l'étude. Fragonard connut à Dresde Giovanni Casanova, qui était professeur à l'Académie de peinture, et le peintre français Hutin, qui la dirigeait. Il sut profiter de la collection saxonne : Rubens, qui y est pleinement représenté, se découvrit entièrement à lui et l'enchanta; il y goûta aussi, comme il n'avait pu le faire encore, les petits maîtres hollandais et flamands, qu'il devait imiter souvent désormais. Il faudra tenir compte de ce séjour dans la vie de l'artiste, car il y a assurément beaucoup appris.

Les voyageurs sont de retour à Paris à la mi-septembre ; ils y arrivent brouillés, ce qui n'est pas pour surprendre. Frago a subi trop d'ennuis de ce compagnon autoritaire et balourd, qui l'a considéré comme à son

service, pour ne point lui faire sentir malignement quelle joie il éprouve à recouvrer sa liberté. Il y eut aussi, sans nul doute, des piques de femmes, entre la Gasconne et la Provençale. Le ménage a longtemps contenu ses aigreurs, mais l'approche de la séparation a fini par délier les langues. L'éclat est assez fort pour que Bergeret efface en son journal les éloges du départ, déclare avec violence qu'il a été trompé, qu'il était « avec des gens faux ». Il se repent surtout de s'être « trop enthousiasmé » pour le talent de Frago et pour ses connaissances, qui sont « de peu de ressources à un amateur, étant noyées dans beaucoup de fantaisies ».

Le principal motif de cette grande colère était un malentendu survenu à propos des portefeuilles de Frago, que le voyage avait largement garnis. Celui-ci avait accepté d'être le guide et le maître de dessin de Bergeret, mais il entendait garder ses propres études. L'autre en réclamait la propriété et voulait avoir fait, non seulement le beau voyage, mais la belle affaire. En attendant, il retenait les œuvres et refusait de les rendre. Il y eut contestation et même, dit-on, procès; Frago gagna, et Bergeret fut condamné à payer trente mille livres ou à restituer les dessins. Il paya, bien entendu, trop heureux de conserver, même à ce prix, les productions d'un talent qu'il ne dédaignait qu'en paroles.

Le dissentiment ne fut pas de longue durée. Bergeret, étant devenu veuf, épousa, en 1777, la belle personne qu'il avait emmenée en Italie, et la demoiselle Vignier, devenue la seconde Madame Bergeret, fut enchantée de retrouver au château de Cassan, où le financier l'avait installée, les agréables compagnons du voyage. Fragonard et les siens furent reçus à plusieurs reprises dans cette belle demeure, proche la forêt de l'Isle-Adam, et Bergeret continua à utiliser les crayons et les pinceaux de celui qui était enfin devenu « l'ami Frago ». Celui-ci décora des panneaux, portraitura l'entourage, raconta en d'admirables dessins, tels que *le Concours* et *la Récompense,* l'éducation des petits enfants de la maison; nous avons de nombreux témoignages de cette intimité désormais sincère, à laquelle contribua beaucoup la cordialité du second fils du financier, celui qui avait

LA RÉCOMPENSE

Dessin à la sépia

(Collection de Madame Jahan, née Marcille)



été en Italie et y avait apprécié mieux que son père le caractère de Fragonard. Vers la même époque, le peintre travaillait à la Folie-Beaujon, pour laquelle un fermier général, plus dépensier et plus libéral encore que le trésorier de Montauban, avait fait appel à ses talents. Ce fut le moment tout à fait heureux de la vie de Frago. Tout lui souriait ; ses œuvres s'enlevaient aussitôt peintes ; son activité suffisait aux commandes multipliées ; il vivait largement, et acquérait une maison à Petit-Bourg, auprès de la Seine, pour en faire sa résidence d'été. Il eut même alors la joie d'avoir un fils ; Marie-Anne alla faire ses couches dans sa famille, et c'est à Grasse que naquit Alexandre-Évariste, le 26 octobre 1780. Le grand-père paternel, qui était revenu au pays, put signer l'acte de baptême quelques jours avant de mourir. Ce garçon était destiné à tenir le pinceau comme son père, suivant la tradition des familles d'artistes de l'époque, et dès les premières années du futur élève de David, on voit le père diriger son crayon enfantin, instruire ses yeux, ayant pour l'aider dans cette tâche l'aimable et patiente collaboration de la jeune tante, Marguerite Gérard.

C'est vers ce temps que se place dans la vie de Frago l'épisode sentimental qui aide à fixer les derniers traits de son portrait moral. Il a aimé Marguerite Gérard et en a été aimé. Elle était venue de Grasse toute jeune ; d'abord fruste comme sa sœur et guère plus séduisante, elle s'affina vite en son nouveau milieu, au contact des œuvres d'art et surtout de son maître et beau-frère Fragonard. Telle que nous la montrent ses portraits, elle n'a peut-être pas toute l'éclatante beauté que quelques-uns ont célébrée ; elle est séduisante pourtant, et son type de brune aux cheveux ondulés, parmi les filles de Paris, claires et blanches, la font remarquer ; sa bouche est rouge et mignonne, sous un petit nez relevé ; mais son vrai charme est dans ses yeux rieurs. Une jolie femme, qui tient le pinceau, passe aisément pour avoir du talent ; Mademoiselle Gérard n'en était pas plus dépourvue qu'une autre. La jeune méridionale avait un petit tempérament d'artiste que Fragonard se plut à développer. Certes, malgré tout son travail et sa bonne volonté, les tableaux qu'elle signa ne

valurent que par les conseils, l'aide et les retouches du maître; et cependant elle dut plus tard à son froid dessin une vogue momentanée, à l'heure où le grand peintre était délaissé. On put voir Frago vieilli, et doutant de lui-même, se mettre naïvement à admirer son élève et essayer même de l'imiter.

Cet aveuglement, qui semble inconcevable chez un grand artiste tel que Frago, venait sans nul doute de ce qu'il aimait cette femme d'amour. L'enfant qu'il avait élevée, formée à son art, s'était développée sous ses yeux, charmante et douce, et le passionné Provençal s'était tôt épris de la brunette aux grands yeux. On peut croire qu'elle a été sa maîtresse, sans que rien l'établisse avec certitude. Elle a eu ses vingt ans et sa beauté, à l'heure où l'artiste n'avait plus pour sa bonne et grosse épouse qu'une simple amitié, l'habitude affectueuse, la reconnaissance pour les soins de chaque jour. La petite belle-sœur devenait dangereuse en cette existence commune ; elle était là toujours, et sa grâce de jeunesse enivrait le peintre enthousiaste et toujours amoureux. Marie-Anne, suivant son mot, était la « caissière », et elle, la jolie fille, tout le rêve de son cœur. Il avait, à la voir ainsi si bien à lui et pourtant toute prête à s'en aller au bras d'un autre, une joie délicieuse, mêlée de douleur aiguë. Il se passait alors en lui des choses autrement fortes que celles qu'il traçait sur la toile; il vivait enfin son rêve après avoir rêvé sa vie. L'enfant l'aimait à son tour, inconsciente comme toute amoureuse, et rendait en sa mesure ce que l'ami lui donnait; et femme, rusée et souple, elle cachait surtout à son aînée le secret de son cœur. Madame Fragonard, peu troublée des fantaisies de son mari, le voyant, après tout, travailleur, appliqué, très en vogue, heureuse elle-même dans son beau logis, presque riche, n'avait d'autres soucis que la santé de Rosalie, sa fille délicate, qui allait mourir toute jeune et donner au père le plus grand chagrin de sa vie.

Si peu que Fragonard et son élève se séparaient, quand ils travaillaient dans des ateliers différents de la Galerie du Louvre, sur sa planche de travail Marguerite lui écrivait. Et voici quelques-uns de ces billets où l'on ne peut se méprendre, pleins de mots caressants que l'insatiable

L'ÉTUDE

(Musée du Louvre)



Frago avait besoin de lire, alors que ses yeux ne pouvaient contempler celle qu'il aimait :

« Mon bon ami veut savoir si j'ai du plaisir quand je lui dis quelque chose d'agréable. Eh bien ! je l'avoue, c'est ma seule jouissance ; mon cœur reconnaissant et sensible n'est heureux que quand il s'occupe de son ami et lui dit tout ce qu'il lui inspire d'agréable. Mais quand la manière de s'exprimer a pu plaire à mon ami, je suis plus heureuse, je crois que je l'aime mieux, croyant que je lui plais davantage. » Et c'étaient encore les puérilités qui enchantent les amants : « Mon bon ami, l'on pourrait comparer l'amitié et l'amour à deux femmes, l'une jolie, l'autre figure agréable et ordinaire. La jolie plaît, enchante par sa fraîcheur printanière, passe comme une fleur, ne dure qu'un instant ; l'autre reste toujours la même ; quelquefois elle s'embellit en vieillissant. Je crois que c'est l'image de la nôtre. N'es-tu pas de mon avis, mon bon ami ? »

L'ami, sans doute, était d'avis que cette amitié-là était de l'amour, qui faisait écrire à cette enfant, pour quelques heures de séparation, ces phrases d'abandon charmant. Et le soir, au dîner à la même table, il l'écoutait, alors qu'elle parlait encore pour lui tout seul. L'enchantement était assurément sans remords, rien qu'avec des craintes qui affinaient sa joie. Il se remplissait les yeux et l'âme de cette jeune fille, pour le jour prévu où elle le quitterait. Celle-ci, savante à donner le change au cœur aimé et peut-être à son propre cœur, écrivait, un autre jour d'absence : « Quand mon bon ami me dit qu'il ne saurait trouver du plaisir dans aucun lieu que quand il s'y trouve avec moi, mon cœur enchanté voudrait ne le quitter qu'un instant et devenir son ombre pour le rendre heureux. Si je disais à mon ami que le désir de lui plaire et celui du travail me livrent tour à tour des combats pénibles ; qu'il m'en coûte de résister à ses désirs, d'opposer mes goûts à ses plaisirs ? revenant à la comparaison de l'amour et de l'amitié, que ton fils n'a pas trouvée juste, en voici une autre. Je compare l'amour à une rose printanière dont la couleur éblouissante séduit ; son parfum pénètre tous les sens. On la cueille non sans blessure, elle se fane, elle n'est plus; — l'amitié à la

modeste violette dont le maintien tranquille n'attire point les regards ; on ne la découvre que par son parfum, on la cueille sans crainte, elle est sans épine, et par conséquent sans danger. »

L'éloquence épistolaire de Mademoiselle Gérard ne valait guère mieux que sa peinture ; mais Frago trouvait beau tout ce qui émanait d'elle ; et d'ailleurs, ces lignes maladroites trahissent le secret qu'elle veut cacher. Si tous les yeux peuvent lire ses lettres, celle-ci pourtant n'est-elle pas pour Frago tout seul, cette lettre demandée, pleine d'aveux, de tendresse, d'amour : « Quand mon ami me demande que je lui écrive quelque chose d'agréable, je ne connais qu'un sujet, c'est de lui que je parle. De lui, parce qu'il me paraît le plus aimable des sujets. Si je voulais peindre d'un enfant la joie, la gaieté et le caprice, les caresses, le bonheur, je le prendrais pour modèle. Si je voulais peindre de l'amitié les caractères, la douceur, la complaisance, les soins, la tendresse, je le prendrais encore pour modèle... » Et, sans doute, pour l'amour, est-il encore plus que son modèle. Voici, du reste, le portrait charmant qu'elle fait de lui :

« Mon bon petit papa, tu veux que je te parle de tes défauts et tu fais cette demande à ton amie. Tu sais que l'amitié, sœur aînée de l'amour, a la vue basse, cela tient de famille. Ce n'est donc pas à moi qu'il faut t'adresser, car je ne vois rien que ton esprit aimable, qu'un enfant qu'un rien chagrine, qu'un rien apaise ; un vrai nourrisson du caprice. Le caprice nourrit la coquetterie ; la coquetterie séduit, quand elle est conduite par l'esprit. Chez toi, elles sont toujours ensemble. »

Quel ami difficile devait être Frago, quel amant exclusif ! Avec quelle jalousie souffrante ses cinquante ans devaient garder la toute jeune femme dont il n'aurait pu se passer ! Son âme fébrile d'artiste était toujours aux aguets, et l'enfant, de sa voix fraîche et gaie, rassurait vite l'ami inquiet. Il ne lui en coûtait guère, d'ailleurs ; il était, comme elle le lui disait simplement, sa pensée constante : « Mon bon ami, tu ne saurais croire combien je suis malheureuse quand je te vois indisposé. Figure-toi une colombe à qui l'on a ravi son tourtereau. Quand elle le voit en gêne, combien elle est inquiétée ! Elle ne peut quitter l'endroit où son ami se trouve détenu,

croyant, par sa présence, soulager ses ennuis, et par ses soins lui rendre sa liberté plus vite... Son ami souffre, ne peut partager ses plaisirs : il n'y en a plus pour elle. Mais quand son ami lui sera rendu, plus aimable que jamais, son bonheur, sa joie, son délire même la paieront des ennuis qu'elle aura éprouvés. Ah! mon ami, que nous ne sentons notre bonheur vivement que quand nous avons eu peur de le perdre ! » C'étaient, après ces jours de courte maladie, des promenades à la campagne, à travers champs, et Marguerite racontait le lendemain, par lettre, à son ami, la joie d'avoir été ensemble la veille.

Ainsi Frago, dans cette chaude atmosphère de tendresse, ne quittait point le logis, et ce fut le temps le plus fécond de son existence d'artiste. Au début de son mariage, il s'était plu à orner, pour sa jeune femme et sa petite belle-sœur, un intérieur charmant de luxe et de commodité. Il avait dépensé, pour qu'elles puissent s'y plaire, toute la fantaisie de son art et toutes les ressources de son goût. C'était son grand atelier surtout qu'il avait décoré comme un salon splendide ; là se passait leur journée entière, les deux femmes dessinant et peignant sous sa direction. Ce furent de bonnes années, et combien productives ! Frago gagnait bien une quarantaine de mille livres, et chaque jour sa demeure s'embellissait de meubles précieux, de tapis superbes, de fines statuettes ; il eut même l'objet rare dont parlent les collectionneurs, un vase « ciselé par Cellini ». Le soir, sous la lampe, après le gai repas de famille, il travaillait encore, donnant ces dessins expressifs, ces ébauches délicieuses que s'arrachaient ses visiteurs, préparant l'illustration d'un livre ou groupant, pour son plaisir, une scène de famille faite de visages aimés. Il n'avait pas besoin d'aller chercher au dehors ses modèles : il avait sous la main, enfants jolis, jeune fille tendre, femme heureuse, et il peignait avec son cœur. Des amis venaient dîner volontiers, M. de Saint-Non, par exemple, et tous ceux qu'il avait connus à Rome, et les artistes français et étrangers, qui l'adoraient pour sa gaieté, son entrain, sa bonne grâce. A sa table, toujours délicatement servie, s'asseyaient les voisins des galeries du Louvre et les confrères préférés : Hubert Robert, Carle Vernet,

Dumont, Hall, Berthelemy, Brenet, le dessinateur Moreau, et aussi de jeunes débutants, comme Taunay et Lantara.

Dans ce monde paisible et fraternel, dont le goût des belles choses fait à la fois le charme et le lien, la Révolution va jeter le trouble, la ruine, le désastre. Cette douce vie des Français d'avant 1789, que les peintres nous font si bien connaître, ils l'ont savourée eux-mêmes si profondément, qu'ils vont souffrir plus que tous les autres de la voir disparaître. Qui se douterait cependant, dans l'enthousiasme universel des premiers temps, de la douloureuse période qui se prépare ? On ne peut demander aux artistes que de participer à cet éveil joyeux de la liberté, qui réjouit toutes les classes de la nation ; et, en effet, les habitants des Galeries du Louvre sont unanimes à adopter les idées nouvelles et à glorifier, par le dessin et le pinceau, le bon Roi qui accueille le vœu de son peuple. Ils en donnent un éloquent témoignage ce matin de septembre, où les femmes et filles des artistes partent pour Versailles, afin de faire à la Nation l'offrande de leurs bijoux : c'est un grand émoi, quai Saint-Nicolas, à voir monter dans les turgotines, en leurs robes blanches, sans parure, « ornées de cette belle simplicité qui caractérise la vertu », ces vingt-deux aimables patriotes, qui vont donner ce grand exemple au nom des arts. L'Assemblée nationale les reçoit au milieu des applaudissements, les loue par la voix de son président, l'évêque de Langres, et les admet aux honneurs de la séance. Une motion demande « que les traits adorables de ces citoyennes soient transmis à la postérité au moyen du physionotrace ». Le dessin de Prieur, celui de Borel, reproduisent cette scène enthousiaste, qui prêta un instant à nos Parisiennes l'âme héroïque des Romaines. Mesdames Moitte, Vien, Lagrenée, Suvée, Berruer, Duvivier, David, Vernet, Vestier, et parmi elles, au premier rang de celles qui unissent « aux agréments de leur sexe la gloire des arts et des talents », Madame Fragonard et Mademoiselle Gérard. On devine le bon Frago, fier de ses deux femmes, allant, la nuit venue, attendre le retour aux Champs-Élysées, avec les élèves de l'Académie, les musiques et les flambeaux, et

LA LECTURE

Dessin

(Musée du Louvre)



assistant au triomphe des citoyennes ramenées au Louvre, avec des chansons autour des voitures, par le peuple cordial et amusé.

Dès l'année suivante, on pâtit assez durement de la réduction des rentes et de la gêne qu'amenèrent très vite pour les artistes l'émigration des bons clients, menacés de la lanterne. Les âmes douces comme Frago ne souffrirent pas moins des dissentiments qui éclatèrent cruellement dans le monde des artistes, à la suite de l'attitude franchement révolutionnaire de David et de ses amis. Paris n'était plus ni agréable, ni lucratif pour un peintre comme le nôtre, que délaissait le goût nouveau, tourné aux inspirations graves. Il se sentait étranger dans ce milieu si différent de celui où il avait vécu. Cependant, Alexandre-Évariste, qui travaillait chez David, s'écartait, dès ses premiers pas, du genre démodé de son père, et Marguerite Gérard montrait ses œuvres toujours applaudies à la première exposition de la Société des Amis des Arts, que De Wailly venait de fonder. Frago songea alors à réaliser un ancien désir, et crut le moment favorable pour aller revoir sa Provence. Il voulut fuir aussi peut-être le tumulte de Paris, les haines déchaînées et l'obligation de prendre parti. Il fut passer l'hiver de 1790-91 dans la paix de sa ville natale et reçut l'hospitalité chez son cousin Maubert, en cette maison à la porte de Grasse que son séjour devait rendre fameuse.

On a toujours cru que Frago avait quitté Paris au moment de la Terreur et qu'il s'était retiré, prudemment, pendant la plus grande partie de la tourmente. Ce séjour n'a pas été sans fournir d'antithèses et de déductions les pages brillantes de nos littérateurs. Il faut renoncer sur ce point, comme sur d'autres, à suivre la tradition des biographes de Fragonard. Celui-ci était rentré à Paris pour les plus mauvais jours, car son séjour en Provence ne se place pas, comme on l'a supposé, en 1793 ou 1794, mais à la date relativement pacifique que nous indiquons. Les pièces de l'époque, nomination à la Commission des Arts, certificats de civisme, suffiraient à l'établir; il est plus simple de citer un reçu, conservé parmi les papiers de M. de Blic, dans la maison Maubert, et qui montre à quel moment Fragonard s'est trouvé à Grasse et y a décoré la maison :

« J'ay reçu de mon cher cousin Maubert, pour ouvrages de peinture, la somme de trois mille six cent livres, dont quittance jusqu'à ce jour, pour solde de tout compte, à Grasse, ce dix mars 1791. FRAGONARD, peintre du Roy. » (1)

Parmi les peintures que Fragonard exécutait chez son cousin et qui comprennent des vases de fleurs en dessus de porte, faut-il compter aussi celles qui décorent l'escalier d'attributs révolutionnaires, faisceaux, haches, bonnets phrygiens? Elles peuvent s'expliquer, même à cette date, par l'état d'esprit qui régnait à Grasse, patrie du fougueux Maximin Isnard, l'agitateur de la Provence, dont la famille était précisément alliée à celle de Fragonard. Cette parenté des Isnard, qui n'a point été relevée, rend compte de certaines choses dans la vie de notre peintre à cette époque, et notamment de la sécurité dont il va jouir, à son retour à Paris, alors que tant de ses amis seront inquiétés. On peut croire, du moins, pour ce qui regarde les emblèmes peints par Frago, qu'ils n'ont été nullement placés comme une précaution contre les dénonciations terroristes; ce symbolisme assez simple, que les larges touches du pinceau ont multiplié sans effort, répondait aux idées du cousin Maubert et sans doute à celles de Frago lui-même, qui a penché assurément du même côté, malgré son titre privilégié de « peintre du Roy », fièrement arboré devant ses compatriotes.

Une installation décorative infiniment plus intéressante eut lieu alors dans la maison Maubert, et l'on peut se demander si le reçu de 3.600 livres ne se rapporte point, tout simplement, aux fameux panneaux du salon que M. Pierpont Morgan possède aujourd'hui. Fragonard avait, en effet, apporté avec lui de précieux rouleaux qui contenaient les toiles de Louveciennes abandonnées à l'artiste par Madame du Barry et dont il n'avait pas voulu jusqu'alors se défaire. Sans doute, avait-il compris qu'il n'en trouverait

(1) Je dois ce document et quelques autres à l'obligeance amicale de M. Georges Digard. Plusieurs renseignements généalogiques inédits m'ont été fournis par M. Marcel Fragonard. Il m'est agréable de dire aussi combien s'est trouvée utile la correspondance de Marigny réunie par M. Furcy-Raynaud, pour préciser certains détails de la biographie du peintre. Cette biographie méritait sans doute d'être tentée à nouveau, les intéressantes études d'art de V. Josz et de M. Camille Mauclair n'ayant ajouté que peu de chose aux recherches, déjà anciennes, de M. le baron Roger Portalis; on peut croire d'ailleurs que le beau livre de celui-ci, apprécié à si juste titre par les admirateurs de Fragonard, a beaucoup facilité mes propres études.

plus désormais le placement et, le besoin d'argent étant survenu, les cédait-il, à vil prix, à son cousin. La supposition est tellement naturelle qu'elle suffit à motiver le voyage de Provence, l'artiste ayant tenu à mettre lui-même en place ces œuvres chères. Les dimensions du salon s'accordaient parfaitement aux mesures des toiles ; quatre étaient achevées; la cinquième, *l'Abandon,* lavée à la sépia vingt ans plus tôt, s'harmonisait délicatement avec l'ensemble ; Frago renonça à y mettre les couleurs, ne voulant pas risquer de gâter son chef-d'œuvre, se sentant incapable de retrouver son pinceau d'autrefois. Il faut, en tout cas, écarter la tradition qu'il ait traité, à Grasse même, ce cinquième sujet; la facture admirable de ce morceau témoigne, sans doute possible, qu'il est contemporain des quatre autres, et l'histoire de la commande de Louveciennes explique l'état dans lequel il fut laissé.

Ce que Frago exécuta sur place pour compléter le salon du cousin, ce sont des Amours à travers les nuées, ce sont les dessus de porte où il a repris des sujets familiers à son pinceau, le panneau où dégringolent l'Amour vainqueur, l'Amour-folie, l'Amour poursuivant une colombe, l'Amour embrasant l'Univers. A ces redites éternelles, sa verve n'est pas trop fatiguée, sa main reste ferme, sa touche amuse encore. C'est la dernière fois qu'il se permet ces jeux capricieux et charmants, que son temps a si vivement aimés. C'est dans cette maison paisible, parmi les boiseries blanches de ce salon de province, que viennent se réfugier, à l'heure du grand changement des mœurs françaises, les grâces exquises de l'ancien régime, les plus délicats témoignages de la société qui disparaît.

Frago s'est attardé au pays natal; la famille, le cordial accueil de tous l'y ont retenu; il y a brossé quelques toiles, accordé à l'amitié quelques portraits ; il y a rempli consciencieusement les paresseuses occupations que la douce Grasse enseigne si bien. Il faut pourtant rentrer à Paris, et il y revient, pour n'en plus sortir, au lendemain des massacres de septembre. C'est une ville bien changée qu'il retrouve, où les passions violentes sont maîtresses désormais, où le sang d'hier appelle le sang de

demain. Les arts ont conquis, eux aussi, la liberté; les académies sont détruites, les privilèges abolis; les artistes se précipitent, sans barrière, au Salon de 1793, ouvert au nom de la Commune générale des Arts; et le pauvre Frago reste dépaysé devant ces nouveautés. Sa peinture, au reste, ne plaît plus à personne : tout ce qu'il a traité est démodé; il n'est pas jusqu'à son *Corésus,* qui ne soit tombé dans le mépris : pendant son absence, le jury de classement des modèles des Gobelins a rejeté définitivement ce tableau, dont le « sujet ne rappelait que des idées superstitieuses ». Son fils lui-même, son fils surtout, lui rappelle que son temps est fini; il le surprend, un beau matin, à brûler la belle collection d'estampes qu'il a réunie, et le jeune homme répond tranquillement à la colère paternelle : « Je fais un holocauste au bon goût! » Frago n'est pas, cependant, au nombre des artistes les plus malheureux : alors que tant de confrères ont dû s'expatrier, alors que d'autres, comme l'ami Robert, vont être menacés et emprisonnés, « le petit papa Fragonard » ne court nul danger. On sait qu'il n'est point un séide des tyrans; Alexandre-Évariste a donné des gages de civisme; la belle-sœur est un peintre patriote; le cousin Isnard a voté la mort du Roi sans sursis et présidé la Convention; pardessus tout, veille sur lui une amitié devenue aussi puissante pour le bien que pour le mal, celle de Louis David.

David règne en maître sur les arts; installé à son tour dans les galeries du Louvre, où le ministre Roland l'a logé, il a fait décréter la création immédiate du grand Muséum, que la monarchie avait décidé et préparé. Il a besoin d'hommes à lui pour l'organiser, et aussi de collaborateurs compétents; les groupes jacobins, la Société populaire et républicaine des Arts abondent en médiocrités bruyantes, avides, prêtes à imposer à la nation un dévouement encombrant et rémunéré. L'autorité de David les élimine; il désigne des hommes modestes, mais qui savent quelque chose, métier de praticien ou de restaurateur, honnêtes gens qui ne reculent pas devant l'énorme besogne qui va leur incomber. Il faut un nom d'artiste célèbre, à côté de ceux de Bonvoisin, Lesueur et Picault; et voici comment, à la séance de la Convention de nivôse an II, où son grand projet

L'INSPIRATION

(Musée du Louvre)



est décrété, David parle de son ami Frago dans le rapport sur le Muséum des Arts : « Il me reste, citoyens, à vous dire un mot sur les motifs qui ont dirigé le choix fait par votre comité d'Instruction publique pour composer le nouveau Conservatoire du Muséum des Arts... Fragonard a pour lui de nombreux ouvrages : chaleur et originalité, c'est ce qui le caractérise ; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru, dans sa jeunesse, à augmenter le nombre. » Ainsi fut payée, à la tribune de la Convention, la dette contractée, vingt ans auparavant, dans le salon de la Guimard.

Fragonard joignait à ses titres, assez éloquemment définis par le peintre de *l'Enlèvement des Sabines,* celui de ne lui porter nul ombrage. David éloigne des fonctions publiques des hommes tels que Vincent ou Regnault, sous prétexte que leur patriotisme est « sans couleur » ; mais Frago ne saurait être un rival. Il le fait entrer au Jury des Arts, qu'institue la Convention, à la place des Académies dissoutes, pour décerner les prix aux jeunes artistes. Il le voit avec plaisir, le 19 pluviôse, nommé président du Conservatoire du Muséum. Fragonard prend au sérieux ses fonctions ; il visite, avec ses collègues, les églises et les dépôts des biens d'émigrés ; il fait réserver pour le Muséum national des tableaux précieux ; on le voit retirant des mains du citoyen Lenoir, au dépôt des Petits-Augustins, des peintures de Lemoyne et de Jean-Baptiste Vanloo « provenant de l'église de la ci-devant abbaye de Germain » ; il est, aux côtés de Pajou, le jour où la commission réclame pour le Louvre *les Grâces* de Germain Pilon, le tombeau de Chabot et des figures de Goujon et de Sarrazin. Ce sont des services que rend encore à l'art français ce grand peintre qui ne peint plus, en aidant à conserver les chefs-d'œuvre du génie national, à sauver quelques belles épaves dans le naufrage universel.

Délégué par le Conservatoire du Muséum, Frago va assister, avec Lesueur, à la plantation dans la Cour du Louvre d'un arbre de la Liberté, fête organisée par « les deux sociétés d'artistes républicains, par les artistes des Gobelins et les acteurs des différents théâtres. Notre peintre est devenu, pour sa petite part, agent de la République. Il n'en est pas

moins tenu à se mettre en règle avec les autorités soupçonneuses. En ce temps, les gens bien vêtus passent aisément pour suspects; la délation terrorise les galeries du Louvre, jadis si paisibles, aujourd'hui envahies par une population nouvelle, qui vient on ne sait d'où, qui force les femmes des artistes à aller coudre des chemises à l'atelier patriotique et à préparer, dans la rue des Orties, « les tables de la fraternité », où l'on sert les repas publics. Frago juge prudent de se munir de toutes les pièces utiles à un citoyen qui ne veut pas être inquiété. Il va d'abord au département, puis à la Commune. Le département lui délivre son premier certificat : « Je, soussigné, secrétaire général du Département, certifie que le citoyen Jean-Honoré Fragonard, peintre, demeurant galerie du Louvre, n° 1, n'est point porté sur les listes d'émigrés arrêtées jusqu'à présent par le Département. A Paris, au secrétariat du Département, ce 28 ventôse l'an II de la République Une et Indivisible. Dupré. » Voici maintenant le certificat de résidence : « Nous, soussignés, président et commissaires de la section des Tuileries, sur le vu d'un certificat de non-émigration délivré par le Département de Paris, en date du 28 ventôse dernier, n° 22, sur la demande qui en a été faite en exécution des décrets de l'Assemblée nationale des 24 juin, etc... Déclarons, sur l'attestation du citoyen François Dumont, peintre, âgé de quarante-deux ans, galerie du Louvre, n° 5, et du citoyen Charles-Horace Vernet, peintre, galerie du Louvre, n° 16, domiciliés en cette section, que le citoyen Jean-Honoré Fragonard, peintre..., demeurant actuellement rue des Orties, galerie du Louvre, dans cette section, et qu'il y réside depuis dix-huit mois, sans interruption. En foi de quoi nous avons délivré la présente déclaration. A Paris, ce vingt-quatre germinal, l'an deuxième de la République Française. » Ce document, où figurent les noms du miniaturiste Dumont et de Carle Vernet, est celui qui nous assure de la date où Fragonard est revenu de Grasse à Paris. Il faut y joindre enfin la pièce de grande sauvegarde, le « certificat de civisme », délivré par la section des Tuileries et auquel est joint un signalement intéressant :

Du 25 Floréal an II de la République Française, Une et Indivisible, appert par procès-verbal de la séance dudit jour sur les demandes d'un certificat de civisme faites par le citoyen

LA COQUETTE ET LE JOUVENCEAU



Jean-Honoré Fragonard, peintre avant et depuis la Révolution, actuellement conservateur du Muséum, âgé de soixante et un ans, natif de Grasse, district de Grasse, département du Var, demeurant galerie du Louvre, n° 1, dans l'arrondissement de cette section; que l'assemblée générale a renvoyé la demande dudit citoyen à son comité de surveillance pour faire toutes les informations nécessaires afin de s'assurer de son civisme; d'après le rapport qui a été fait par ledit comité, ledit citoyen requérant s'étant soumis à la censure, après avoir été affiché au terme de la Loi, l'assemblée générale accorde audit citoyen son certificat de civisme.

Signalement: taille de quatre pieds onze pouces, cheveux et sourcils gris, front haut, nez ordinaire, yeux gris, bouche moyenne, menton rond, marqué de petite vérole, résidant à Paris depuis cinquante-six ans, et dans la section depuis quinze ans. *(Suivent les signatures et le visa du comité révolutionnaire, section des Tuileries.)*

La Terreur cependant se précipite; les fermiers généraux, les financiers sont exécutés en masse, et la nation prend possession de leurs richesses, des trésors d'art que le siècle a accumulés dans leurs demeures. En fructidor, le Conservatoire du Muséum est chargé d'inventorier chez Boutin, en son hôtel de la rue de Richelieu et à sa « folie » de Tivoli. Le bon Fragonard s'en va, avec deux collègues, dresser la liste des objets précieux, des antiques, des vases, des porcelaines, des bronzes et, aussi, des chefs-d'œuvre qu'il a si souvent admirés quand il allait chez Boutin; il y a des Poussin, des Rubens, des Téniers, des Vernet, des Greuze; il pourrait y avoir des Fragonard, du temps de sa veine libertine, et d'autres commissaires en trouvent en d'autres maisons. Que doit penser notre vieux peintre, parcourant ainsi les merveilleux salons, les exquis boudoirs parfumés encore de tant de fêtes galantes, aujourd'hui salis et transformés en magasins de meubles, où la confiscation a passé, où l'encan s'apprête; si Frago a quelque philosophie, quelle promenade mélancolique a-t-il dû faire en ce parc jadis délicieux, où sont coupés les beaux arbres qu'il aimait, où les gazons ont été détruits, les massifs retournés, piétinés, où le peuple a pris plaisir à souiller la beauté créée par ses anciens maîtres...

Thermidor venu, le Conservatoire du Muséum ayant pris fin avec la dictature artistique de David, la Convention en installa un autre, en germinal an III, pour « accélérer l'organisation du Muséum national des Arts, prévenir les dégradations auxquelles sont exposés les chefs-d'œuvre

qui sont dans les dépôts provisoires et mettre un ordre stable dans un établissement aussi utile pour les arts ». Hubert Robert, échappé à la guillotine, était mis en tête de la liste des cinq conservateurs ; venaient ensuite Fragonard, Vincent, remplacé bientôt par l'architecte De Wailly, Pajou, chargé spécialement de la sculpture, et Picault, restaurateur de tableaux. Fragonard continua quelque temps de remplir ses devoirs administratifs; mais il était fatigué, ne suffisait plus à une besogne toujours croissante. On avait eu pour lui des égards en le maintenant dans ses fonctions; elles ne lui furent point conservées, en pluviôse an V, quand le Conservatoire fut remplacé par un Conseil de direction. Il reçut quelque temps, comme consolation, le titre d'adjoint au conseil, avec un petit traitement, et le tout disparut avec la direction générale de Vivant-Denon, qui ne fit même pas continuer la pension de ce peintre des grâces françaises, que la France héroïque du Consulat semblait ne plus vouloir connaître.

Ainsi s'éteignait dans la gêne, oublié du public et dédaigné des artistes, l'homme qui avait connu les plus éclatants succès et qui, à certaines heures de sa vie, n'avait pu suffire aux commandes. Il avait désormais cessé de peindre et voyait rire de ses œuvres dépréciées. Parfois, il en passait dans les ventes à des prix dérisoires, à sept ou huit livres ! Boucher lui-même n'était pas tombé plus bas. Le petit homme, devenu un vieillard propret et toujours aimable (celui que fait voir son portrait du Louvre), n'eût pas souffert outre mesure dans son amour-propre ; il n'était pas orgueilleux ; peut-être ne se croyait-il pas supérieur à Marguerite Gérard, dont la peinture froide et léchée trouvait des amateurs de plus en plus enthousiastes et se vendait bien. Mais Fragonard, toute sa vie généreux et dépensier, aurait souhaité avoir un peu plus d'argent ; les privations qu'il endurait à ce sujet, paraissent avoir été son grand chagrin. Un billet de Marguerite, qui date de ce temps, nous montre à quelle porte il allait frapper, et ce qu'une personne sermonneuse et quelque peu égoïste n'hésitait pas à répondre à ce grand enfant gâté, délaissé maintenant par la fortune : « Mon bon ami veut que je lui dise pourquoi j'ai refusé de lui donner ce qu'il m'a demandé. Eh bien, mon bon ami, voici

la raison : vous possédez une petite somme qui doit vous suffire pour longtemps. Mon bon ami sait qu'il faut être raisonnable. Il sait encore qu'en nourrissant ses fantaisies, on les augmente sans être plus heureux. Je sais bien qu'on peut appeler ce raisonnement folie, mais chacun doit raisonner comme sa situation l'exige. Une coquette vante les plaisirs et la variété; une femme laide, la constance; une vieille, la sagesse; un guerrier, les beaux exploits. Nous devons vanter l'économie; cela tient lieu de fortune, quand on est sage. » Le bon Frago eût préféré moins de phrases creuses et un geste plus affectueux de celle qui lui devait tout et qui prétendait ne pas l'oublier. Une page plus aimable de la belle artiste, un billet du « 1er janvier de l'an X », c'est-à-dire de 1802, apporte encore quelques détails sur la vieillesse de Fragonard :

Ma chère sœur et mon cher beau-frère,

Je croirais mal commencer l'année si je ne vous donnais de nouvelles assurances de mon attachement. Vous y croirez sans peine, me connaissant. Aimant à payer mes dettes, celle que j'ai contractée envers vous est sacrée, ne peut être acquittée que par une reconnaissance éternelle, et mon cœur s'est chargé de l'acquitter. Si le ciel, un jour, accorde à mes vœux ce que je désire, votre bonheur et vos jours seront sans fin et tous les ans je recommencerai ma lettre.

La plus sincère de vos amies,

Marguerite Gérard.

Il est fort heureux, pour moi, voulant vous souhaiter la bonne année, de m'y être prise la veille. L'on dit ordinairement que bonne volonté tient lieu de tout. Je me suis prouvée que bonne volonté sans esprit ne tient lieu de rien. Pourtant, mon bon ami, il faut que je vous la souhaite. Vous souhaiterais-je de la gaieté, de l'esprit, du talent, du génie, de l'amabilité, des amis, une amie? Vous possédez tout cela. Mais que souhaiter à Monsieur? Quelques ducats de plus, deux ou trois petites filles pour jouer, folâtrer, rouler, secouer, houspiller toute la journée. S'il ne faut que cela pour être parfaitement heureux, je vous le souhaite, accompagné de plusieurs autres.

Les dernières joies de Fragonard lui vinrent des succès de son fils et des sentiments fidèles que lui gardèrent quelques vieux amis. En 1805, David en témoignait encore, à propos d'une publication de gravures d'Alexandre-Évariste, dans une lettre adressée par lui à son ancien élève et qu'il s'obstinait à dater, à la façon républicaine, du 23 vendémiaire an XIV :

Je suis bien sensible, mon bon ami, à votre tendre souvenir; il me prouve que je suis présent à votre mémoire. J'ai reçu avec bien de la satisfaction votre ouvrage et j'ai eu un plaisir

incroyable à le parcourir. Continuez, mon bon ami, vous êtes né pour aller loin; quand on fait à vingt-quatre ans une pareille œuvre, on doit s'estimer heureux. Je félicite votre brave père et je me mets à sa place. Qu'il jouisse complètement de la liberté qu'il vous a laissée dans les arts; car il a senti, en habile homme, qu'il n'y avait point une seule route pour arriver au but, et le nom de Fragonard sera distingué dans tous les genres. J'embrasse bien votre tendre mère et je n'oublie pas Mademoiselle Gérard, la postérité m'en ferait trop de reproches.

Votre ami sincère,

David.

Si le fils commence à réussir, les temps restent difficiles pour le père. Des amis, et probablement David, ont sollicité pour lui une pension impériale de mille livres accordée en septembre 1805 ; mais, presque aussitôt, un coup pénible vient le frapper. L'Empereur, craignant pour les chefs-d'œuvre rapportés de ses campagnes, et qui sont entassés au Louvre, le voisinage des logements d'artistes, a fait donner à tous les occupants l'ordre de déménager. Fragonard et sa femme doivent quitter le logis familier, le coin du palais où ils ont vu ensemble les bons et les mauvais jours, où ils espéraient bien mourir; ils vont habiter dans le voisinage, au Palais-Royal, alors Palais du Tribunat, dans la maison du restaurateur Véri. Parmi tant de traverses, la bonne santé du vieillard ne l'a point abandonné, quoiqu'il soit déjà dans sa soixante-quinzième année ; toujours alerte, il aime les longues promenades et le spectacle, à présent si changé, de la grande ville. Un jour d'été, qu'il est allé voir manœuvrer des troupes au Champ-de-Mars, il entre dans un café ; il a très chaud ; il prend une glace, et une congestion cérébrale s'ensuit; on le transporte à son domicile, où il meurt le 22 août 1806, à cinq heures du matin. Ce fut un fait divers sans importance au *Journal de Paris* et au *Moniteur de l'Empire*.

Plus tard, Marie-Anne Gérard, qui devait survivre dix-huit ans à son mari, se retira à Petit-Bourg, près de Corbeil, où le peintre avait possédé une maison de campagne, au temps des jours heureux de la famille. On y garda longtemps le souvenir d'une belle vieille, aux idées un peu bizarres, qui se montrait fière d'avoir été la femme de « Monsieur Fragonard », et ornait le logis des gravures de ses tableaux ; culte touchant pour un art démodé, ridicule et honni, dont souriait quelque peu, en ses

PORTRAIT DE ROSALIE FRAGONARD, FILLE DE L'ARTISTE

Miniature

visites filiales, M. Alexandre-Évariste Fragonard, peintre et sculpteur estimé, auteur de vastes plafonds historiques au Louvre, qui exposait aux Salons *François Ier reçu chevalier, les Citoyens de Calais dans la tente d'Édouard, Jeanne d'Arc montant au bûcher, l'Entrée de Charles de Blois dans la ville de Saint-Quentin,* et beaucoup d'autres grandes toiles fort admirées. En 1824, année où s'éteignait sa mère, on vit de lui deux tableaux d'un autre genre, une *Mort de Monseigneur le duc de Berry* et une *Naissance de Monseigneur le duc de Bordeaux ;* il revint ensuite, pour ne plus les quitter, aux chevaliers et aux troubadours. Un homme aussi heureux ne s'étonnait nullement qu'on mît alors au grenier les œuvres paternelles; convaincu de la supériorité des siennes, il voyait renaître autour de son nom les commandes et le succès ; et chacun s'accordait à dire que, si Fragonard fils avait incontestablement plus de talent que son père, il en avait hérité du moins son abondante fécondité.



CATALOGUE

DES

ŒUVRES PEINTES

DE

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

QUI ONT PASSÉ EN VENTE PUBLIQUE DEPUIS 1770 JUSQU'EN 1905

DRESSÉ PAR

HENRY PANNIER

EXPLICATION DES ABRÉVIATIONS

Le premier chiffre indique *la hauteur;* le second, *la largeur.*

Abréviations : T. *Toile.*
— B. *Bois.*
— C. *Cuivre.*

Les anciennes mesures indiquées dans les Catalogues du XVIIIe siècle, en pied, pouces et lignes, ont été transcrites en *mètres* et *centimètres.*

Les prix anciens sont restés indiqués en *livres* et *sols.*

Après la date de l'année de la vente est inscrit le nom du vendeur, puis le numéro du catalogue, le prix de vente et quelquefois le nom entre parenthèse de l'acquéreur.

N. B. — *Toutes les œuvres citées sont données comme peintes* PAR *Fragonard dans les catalogues de vente, et nous laissons toute la responsabilité de cette attribution aux différents experts qui ont rédigé ces catalogues.*



PORTRAIT DE FRAGONARD PAR LUI-MÊME

(Collection de Madame Floquet)

VILLA D'ITALIE

(Musée Wallace, Londres)



CATALOGUE DES ŒUVRES PEINTES DE J.-H. FRAGONARD

QUI ONT PASSÉ EN VENTE PUBLIQUE DEPUIS 1770

PORTRAITS. — FIGURES DE GENRE

PORTRAIT DE FRAGONARD par lui-même, assis dans son intérieur, le bras droit appuyé sur une table, à la main gauche une lettre dépliée. Près de lui un portefeuille à dessins.

T. $0^{m}57$ — $0^{m}45$

1876. Huot-Fragonard, n° 1 : 5,400 fr.

(Collection de Madame Floquet)

PORTRAIT DE FRAGONARD par lui-même dans sa vieillesse.

T. $0^{m}57$ — $0^{m}44$

1880. Walferdin, n° 74 : 220 fr.

(Musée du Louvre)

DIDEROT, grandeur nature, à mi-corps, appuyé sur une table, feuilletant un livre, regardant vers la gauche. Il porte un grand manteau et une collerette rabattue sur des manches jaunes. Au cou, une chaîne d'or.

T. $0^{m}80$ — $0^{m}64$

1880. Walferdin (succession), n° 10 : 6,000 fr. (Beurnonville).
1881. Beurnonville, n° 61 : 6,900 fr.
1892. Daupias, n° 17 : 16,000 fr. (Goldschmidt).

(Collection de M. le comte André Pastré)

PORTRAIT DE FOUCOU, le sculpteur.

T. (ovale) $0^{m}55$ — $0^{m}45$

1874. Boitelle, n° 16.
1891. Boitelle, n° 9 : 900 fr.

PORTRAIT DU CHEVALIER DE BILLAUT, lieutenant au régiment de Malwil, chevalier de Saint-Louis. *(Inscription au dos du tableau.)*

T. $0^{m}55$ — $0^{m}46$

1901. J. Lassalle, n° 13 : 8,500 fr.

MADAME DE POMPADOUR (?) *(esquisse)*. — Elle est assise à une table, un crayon à la main; à gauche, un nègre lui présente une partition. Derrière une toile ébauchée sur un chevalet, des livres, une palette et une figure allégorique de l'Amour tenant un caducée et mettant le pied sur un sablier.

T. $1^{m}07$ — $1^{m}27$

1873. Du Blaisel, n° 123.

PORTRAIT DE MADAME DU BARRY (?).

1868. Khalil-Bey, n° 81 : 1,750 fr.

PORTRAIT DE LA VICOMTESSE STORMONT, COMTESSE DE MANSFIELD, en buste de trois quarts, tourné à gauche. Les cheveux poudrés, en bonnet blanc à rubans bleus. Robe bleue, nœud lilas au corsage et fichu blanc.

T. $0^{m}50$ — $0^{m}41$

1880. San Donato, n° 1436 : 6,100 fr.

MADEMOISELLE GÉRARD, grandeur nature, en buste tourné de trois quarts à droite, les cheveux bouclés. Elle a un vêtement vert foncé doublé de fourrures et liséré d'or. Au cou, un col rabattu chiffonné et un collier.

T. (ovale) $0^{m}65$ — $0^{m}46$

1876. Huot-Fragonard : 1,500 fr.
1880. Walferdin (succession), n° 11 : 1,000 fr.

PORTRAIT DE MADEMOISELLE GUIMARD

(Collection de Madame Watel)



PORTRAIT DE MADEMOISELLE GÉRARD ET SON CHIEN.

T. $0^{m}32$ — $0^{m}24$

1880. WALFERDIN, n° 78 : 35 fr.

MADEMOISELLE GUIMARD, en robe mauve, le corsage lassé, la gorge découverte, avec une rose; chapeau mauve à plumes; cheveux en boucles sur les épaules. Elle danse un pas.

T. $0^{m}31$ — $0^{m}23$

1873. LA ROCHEBOUSSEAU, n° 121 : 9,610 fr.

(Collection Barker)

MADEMOISELLE GUIMARD, à mi-corps, de trois quarts la tête en arrière.

T. $0^{m}81$ — $0^{m}64$

1880. WALFERDIN, n° 35 : 9,100 fr. (FICHEL).

(Collection de Madame Watel)

MADEMOISELLE DUTHÉ, portrait de face en buste, des fleurs des champs dans ses cheveux bouclés et poudrés, la poitrine nue, un manteau rose tenu sur l'épaule par un ruban bleu. Elle tient un arc à la main.

T. (ovale). $0^{m}63$ — $0^{m}52$

1879. LAPERLIER, n° 16 : 215 fr.

(Collection Girou de Buzareingues)

PORTRAIT DU PÈRE GUICHARD.

B. (ovale). $0^{m}32$ — $0^{m}25$

1880. WALFERDIN, n° 77 : 70 fr.

(Collection Cottier)

LE RABBIN, demi-nature, la main appuyée sur un bâton.

B. $0^{m}31$ — $0^{m}25$

1880. WALFERDIN, n° 19 : 410 fr.

(Collection Reinach)

PORTRAIT D'HOMME (d'acteur ?). — Costume espagnol à collerette, la tête relevée, les cheveux au vent, le bras droit replié en avant, tenant un gant.

T. $0^{m}81$ — $0^{m}65$

1884. VALLET, n° 15 : 16,500 fr. (Baron ALPHONSE DE ROTHSCHILD).

(Pendant du « Portrait de Femme tenant de la musique », de la même vente)

VIEILLARD, les poings fermés posés sur une table. Figure à mi-corps.

T. 0m73 — 0m57

1770. Baudoin, n° 36 : 36 livres 5 sols (Remy).

TÊTE DE VIEILLARD vu à mi-corps, presque de face, vêtu de noir. *(Peint dans la manière de Rembrandt.)*

T. 0m39 1/2 — 0m30

1770. Baudoin, n° 37 : 12 livres 6 sols (Lacombe).
1779. Abbé de Gevigney, n° 596 : 24 livres (Dubois).
3 déc. 1782. (Vente anonyme), n° 89.
(?) 1888. Bohler : 1,130 fr.

PHILOSOPHE ASSIS, le coude droit sur un socle de pierre, la tête appuyée sur la main.

T. 1m — 0m70

1770. Baudoin, n° 35 : 19 livres (Remy).

CAVALIER VÊTU A L'ESPAGNOLE. — Il est assis près d'une fontaine et tient son cheval par la bride pendant qu'il boit.

T. 1m — 0m74

1777. Varanchan, n° 16.

DEUX PORTRAITS : Un homme et une femme.

0m28 — 0m23

1886. Levy-Crémieu, nos 13 et 14 : 3,000 fr. (les deux).

PORTRAIT DE FEMME. — Les cheveux poudrés, elle porte un corsage blanc, avec un bouquet de fleurs rouges. Au cou, un ruban noir.

(Ovale). 0m43 — 0m34

1868. Carrier, n° 19.

PORTRAIT DE FEMME, à mi-corps, vêtue à l'espagnole, tenant d'une main un papier de musique.

T. 0m81 — 0m65

1778. Dulac, n° 218 : 190 livres.
1884. Vallet, n° 14 : 26,000 fr. (Baron Alphonse de Rothschild).

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

(Collection de M. le baron Édouard de Rothschild)



TÊTE DE FEMME, de trois quarts, appuyée sur un oreiller, les épaules couvertes d'un fichu noir.

T. 0m43 1/2 — 0m35 1/2

1776. De Cossé, n° 95 : 6 livres 19 sols.

UNE JEUNE FEMME, en buste, écarte avec son éventail la coiffe noire qu'elle a sur la tête. *(Étude peu terminée.)*

T. 0m31 1/2 — 0m24 1/2

1780. Leroy de Senneville, n° 55 : 43 livres 1 sol (Madame de Lusignan).

PORTRAIT D'UNE ACTRICE.

1857. Marcille, n° 64 : 155 fr. (Walferdin).

JEUNE FEMME en petit chapeau à plumes, robe rose et mantelet noir doublé rose. Elle porte un manchon.

B. 0m16 — 0m11

1853. Dugléré, n° 23 : 60 fr.

JEUNE FILLE, en buste, grandeur nature. Elle est en veste lilas, un mouchoir de gaze sur les épaules, un tour de perles au cou.

T. 0m60 — 0m49

1791. De Livois, n° 245.

JEUNE FILLE, en buste, l'épaule droite découverte ; elle tient d'une main son vêtement, dont elle veut réparer le désordre.

0m46 — 0m38

1814. Le Brun (après décès), n° 46 : 18 fr. 10 c.

JEUNE FILLE, en buste, un bonnet rond à demi penché sur l'épaule droite, la gorge couverte d'un fichu.

T. (ovale). 0m38 — 0m30

1780. Prault, n° 25 : 24 livres 2 sols.

JEUNE FILLE, la tête à demi renversée, ornée d'un ruban vert.

T. (ovale). 0m45 — 0m38

1880. Walferdin, n° 3 : 1,300 fr. (Cahen d'Anvers).

(Collection Groult)

LA RÊVEUSE. — Jeune fille blonde, aux yeux bleus, coiffée d'un grand chapeau.

T. 0m32 — 0m24

1884. D'Ivry, n° 20 : 36.000 fr. (Baronne Willie de Rothschild, de Francfort).

JEUNE FILLE, en buste, vue de face. Les cheveux ondulés, un côté du visage dans l'ombre, petites boucles d'oreilles d'or, une ganse noire au cou, une mantille de dentelle noire sur les épaules, à travers laquelle on voit la robe de ton jaunâtre.

T. 0m39 — 9m30

1890. Rothan, n° 147 : 5,300 fr.

(Collection Alb. Lehmann)

TÊTE DE JEUNE FILLE BRUNE, tournée à droite de trois quarts, en buste, ruban rouge dans les cheveux.

T. 0m45 — 0m37

1888. Devisme (née Pigalle), n° 39 : 1,950 fr.

(Collection Jacques Doucet)

LA PETITE COQUETTE, en buste, la tête penchée à gauche, un œil clos, l'autre entr'ouvert.

B. 0m32 — 0m24

1880. Walferdin, n° 27 : 7,100 fr. (Comte Pourtalès).

TÊTE DE JEUNE FILLE, les yeux baissés, coiffée d'un petit bonnet.

0m25 — 0m09

1868. Carrier, n° 18.

PORTRAIT D'UNE PETITE FILLE en bonnet de dentelle noire, les cheveux poudrés; petite robe avec ruches de gaze.

T.

1866. Marquis de Valori, n° 84 : 1,400 fr.

JEUNE GARÇON, vêtu d'un manteau à revers rouges.

B. 0m21 — 0m17

1880. Walferdin, n° 4 : 5,150 fr. (Cahen d'Anvers).

JEUNE GARÇON, en buste, grandeur nature, costumé en pierrot, avec un chapeau gris bordé d'un ruban bleu. Il passe ses mains dans ses manches en tenant des roses.

T. 0m60 — 0m49

1791. J. Livois, n° 244.

L'ENFANT AUX CERISES

(A M. Eugène Gluenzer)



TÊTE DE JEUNE GARÇON, tournée à gauche. Sur ses cheveux blonds, un chapeau à grands bords orné de plumes blanches. Collerette blanche et manteau noir, fond gris perle.

1846. Carrier, n° 92.

TÊTE DE JEUNE HOMME. — Il est de profil, la tête tournée à gauche, les cheveux en désordre, le col de chemise rabattu sur une veste brune. *(Les vêtements sont inachevés.)*

T. $0^{m}45$ — $0^{m}37$

1880. Walferdin, n° 51 : 610 fr.
1881. Beurnonville, n° 70 : 400 fr.

(Collection de Madame Charras)

ENFANT, en buste, portant des cerises dans son chapeau.

(Ovale). $0^{m}38$ — $0^{m}30$

1780. Prault, n° 24 : 48 livres 3 sols.

L'ENFANT BLOND. — La tête penchée sur l'épaule gauche, il retient sur sa poitrine nue son vêtement violet.

T. $0^{m}31$ — $0^{m}23$

1880. Walferdin, n° 18 : 11,700 fr. (de Courval).

(Collection de Madame la vicomtesse de Courval)

JEUNE ENFANT *(esquisse)*, à mi-corps, tenant des cerises dans ses mains.

T. $0^{m}33$ — $0^{m}24$ 1/2

1784. Leroy de Senneville, n° 31 : 59 livres 19 sols (Jaubert).

(Collection de Madame Charras)

ENFANT TENANT DES FLEURS, à mi-corps, la tête presque de face ; blond, poitrine et bras nus, il tient de ses deux mains un mouchoir rempli de fleurs.

1864. Villot, n° 14 : 93 fr.

PORTRAIT D'ENFANT, en buste, de profil. Cheveux châtains, des anneaux aux oreilles, avec un large col de chemise rabattu sur un costume rouge.

B. $0^{m}16$ — $0^{m}12$

1885. La Beraudière, n° 26 : 490 fr. (Féral).
1895. Lefebvre (d'Amiens), n° 18 : 920 fr.

SUJETS GALANTS ET LÉGERS

LA FONTAINE D'AMOUR *(gravé par Regnault).*

T. 0^m64 — 0^m56

1795. Duclos-Dufresnoy, n° 28 : 37,600 livres (en assignats, à raison de 100 assignats pour 2 livres).
1810. Villeminot, n° 21 : 601 fr.
(Collection Nicolas Demidoff)
1870. San Donato n° 106 : 31,500 fr.
(Musée Wallace, Londres)

MÊME SUJET.

0^m53 — 0^m46

1846. Saint, n° 63 : 221 fr. (Walferdin).
1880. Walferdin, n° 56 : 12,500 fr. (Paillard).
(Collection du comte de Lariboisière)

MÊME SUJET *(esquisse).*

0^m45 — 0^m36

1889. Berend, n° 4 : 4,050 fr. (Bernstein).

LE SERMENT D'AMOUR *(gravé par Mathieu).*

T. (ovale). 0^m64 — 0^m55

1846. Saint, n° 62 : 1,025 fr. (De Narbonne).
1851. De Narbonne, n° 26 : 710 fr.
1868. Horsin-Déon, n° 11 : 18,000 fr.
1883. Narischkine, n° 14 : 42,000 fr. (Baron Gustave de Rothschild).

MÊME SUJET.

1891 (janvier). Baron Ury de Gunsbourg (château de Champbaudoin) : 900 fr.

LE VŒU A L'AMOUR. — Une jeune fille, les bras étendus, se précipite vers la statue de l'Amour.

B. 0^m23 — 0^m32

1880. Walferdin, n° 28 : 10,000 fr. (Brame).
1898. Tabourier, n° 92 : 18,500 fr.

MÊME SUJET.

T. 0^m52 — 0^m63

1827. La Rochefoucauld-Liancourt, n° 23.

LA FONTAINE D'AMOUR

(Musée Wallace, Londres)



LE SACRIFICE DE LA ROSE. — La jeune vierge, à demi pâmée, la tête inclinée sur l'épaule gauche, près de l'autel, est soutenue par l'Amour, qui, les ailes déployées, enflamme la rose de son flambeau. Dans les nuages, essaim de petits Amours.

B. $0^{m}52$ — $0^{m}42$

1813. Godefroy, nº 46 : 355 fr.
1826. Vivant Denon, nº 153 : 245 fr.
1846. Brunet-Denon, nº 329.
1882 (avril). A. A... : 3,050 fr.
1892. Daupias, nº 14 : 6,000 fr.
1900 (14 juin). S..., nº 5 : 18,000 fr.

MÊME SUJET.

T. $0^{m}65$ — $0^{m}54$

1849. De Forbin-Janson, nº 28.

MÊME SUJET.

T. $0^{m}59$ — $0^{m}49$

1880. Walferdin, nº 57 : 8,200 fr. (Comte de Ganay).

MÊME SUJET.

B. $0^{m}31$ — $0^{m}24$

1880. Walferdin, nº 58 : 4,100 fr. (Madame Paillard).

TÊTE D'ÉTUDE POUR « LE SACRIFICE DE LA ROSE ».

B. $0^{m}19$ — $0^{m}15$

1880. Walferdin, nº 59 : 1,520 fr. (De Breteuil).

DEUX PENDANTS *(gravés par Mathieu).*

1º *La Déclaration.*
2º *Le Serment d'amour.*

$0^{m}95$ — $1^{m}30$

1845. Vasserot, nºs 93 et 94 : 1,025 fr. (les deux).

LE RÊVE DU BONHEUR ou LE SONGE D'AMOUR. — Jeune guerrier étendu sur un lit antique, son casque et son bouclier déposés sur les marches, son glaive dans les jambes d'un Amour endormi. Il voit dans un rêve la déesse que soutient un groupe d'Amours. *(Gravé par Regnault.)*

T. $0^{m}60$ — $0^{m}50$

1857. Marcille, nº 55 : 510 fr. (Burat).
1885. Burat, nº 70 : 3,300 fr.

(Collection du marquis de Talleyrand. — Collection du baron de Schlichting)

JEUNE FEMME, à mi-corps, caressée par l'Amour.

T. (ronde). Diam. $0^{m}41$

1787. CHANGRAND et SAINT-MORICE, n° 225 : 140 livres.

LES BAISERS. — Jeune fille prend dans ses bras la tête d'un garçon qu'elle embrasse passionnément.

(Ovale). $0^{m}52$ — $0^{m}65$

1879. LAPERLIER, n° 12 : 1,750 fr.

(Collection Déglise)

LE BONHEUR DU PREMIER BAISER. — L'Amour dépose ses ailes sur l'autel en baisant une jeune fille entrevue dans un nuage vaporeux.

$0^{m}32$ — $0^{m}24$

1880. WALFERDIN, n° 15 : 2,650 fr. (Madame PAILLARD).

LE PREMIER BAISER. — Un jeune homme embrasse amoureusement une charmante fillette, qui ne lui oppose qu'une douce résistance. *(Gravé par J. Jacquemart.)*

T. (ovale). $0^{m}38$ — $0^{m}31$

1870. J. REISET, n° 6 : 4,200 fr.
1874. WILSON, n° 33 : 8,200 fr.

(Collection Von Derwies)

LES AMANTS HEUREUX OU L'INSTANT DÉSIRÉ. — Scène passionnée : la femme nue sur un lit, vue de dos, enlace son amant de ses deux bras.

T. $0^{m}55$ — $0^{m}65$

1880. WALFERDIN, n° 60 : 20,000 fr. (MALINET).
1886. COURTOIS, n° 4 : 12.600 fr.
1892. HARO, n° 13 : 12,000 fr.

LES BAIGNEUSES.

T. $0^{m}65$ — $0^{m}81$

1776. Vente faite par PAILLET : 550 livres.
1777. VARANCHAN, n° 12 : 542 livres.
1779. Abbé DE GEVIGNEY, n° 594.

(Musée du Louvre. — Galerie La Caze, n° 194)

MÊME SUJET *(répétition)*.

B. $0^{m}17$ — $0^{m}24$

1880. WALFERDIN, n° 79 : 1,200 fr.

LE SACRIFICE DE LA ROSE

(Collection de Madame Jahan, née Marcille)



LES BAIGNEUSES *(répétition).*

T. 0^m68 — 0^m88

1880. WALFERDIN (succession), n° 13 : 1,200 fr.
1881. Baron DE BEURNONVILLE, n° 60 : 3,100 fr.
1887 (juin). Vente judiciaire. 1,950 fr.

BAIGNEUSES. — Elles prennent leurs ébats dans la pièce d'eau d'un parc.

0^m32 — 0^m25

1868. H. DIDIER, n° 58 : 940 fr.

BAIGNEUSES DANS DIVERSES ATTITUDES : une, sortant du bain, se rhabille, aidée d'une camériste devant une toilette ; à gauche, deux hommes cachés derrière un rideau cherchent à les surprendre.

(Ovale)

1846. SAINT, n° 65 : 207 fr. (THORÉ).

LA BAIGNEUSE SURPRISE.

T. 0^m27 — 0^m21

1880. WALFERDIN, n° 71 : 700 fr.

(Collection Déglise)

LA GIMBLETTE *(sujet traité nombre de fois par Frago, avec variantes et dans diverses dimensions).* — Impossible à identifier, les catalogues ne donnant pas de descriptions et rarement même les dimensions.

1839 (8 avril). Vente anonyme, n° 88 : 50 fr.
1856. BARROILHET, n° 23 : 405 fr.
1857. MARCILLE, n° 65 : 152 fr.
1860. SAUVAGEOT, n° 40 : 395 fr.
1868. DE VILLARS, n° 31 : 1,300 fr.

T. 0^m67 — 0^m78

1871. OTTO MUNDLER, n° 7 : 1,550 fr.
1872. BARROILHET, n° 10 : 830 fr.

T. 0^m63 — 0^m80

1875. COUVREUR, n° 230 : 900 fr.

T. 0^m69 0^m88

1880. WALFERDIN, n° 61 : 7,000 fr. (HARO).

(Collection Poidatz ; Collection Arthur Veil-Picard ; probablement celui de la vente Barroilhet de 1856)

1880. WALFERDIN, n° 62 : 1,010 fr. (CEDRON).

0^m37 — 0^m45

MÊME SUJET *(miniature ronde).*

1783 (19 nov.). Vente anonyme, n° 359.

LA CHEMISE ENLEVÉE *(esquisse)*. — Amour dévoilant une jeune fille couchée sur un lit.

T. (ovale). 0m35 — 0m44

1778. Gros (peintre), n° 57 : 180 livres.
1882. P. de Saint-Victor, n° 26 : 1,300 fr.

(Collection E. Récipon)

LE FEU AUX POUDRES. — Jeune fille sur son lit, la chemise relevée. Des Amours écartent draps et rideaux, tandis que l'un vient l'enflammer de sa torche.

0m43 — 0m36

1868. De Villars, n° 29 : 1,520 fr.
1874. Merton, n° 14 : 2,520 fr.

MÊME SUJET.

T. (ovale). 0m38 — 0m45

1778. Gros, n° 57 : 76 livres.
1883. Bécherel, n° 21 : 1,360 fr.

(Collection Jacques Doucet)

LE VERRE D'EAU. — Deux femmes, dont une couchée nue sur un lit; une troisième leur fait des niches et leur jette de l'eau.

T. (ovale). 0m37 — 0m48

1778. Nogaret, n° 50 : 160 livres.
1785. Baron de Saint-Julien, n° 109.
1860. Barroilhet, n° 106.

MÊME SUJET *(moins terminé)*.

T. 0m73 — 0m93

1785. Baron de Saint-Julien, n° 110.

RÊVE DU BONHEUR. — Une fillette, dormant sur un lit aux rideaux violets, tend les bras en avant.

T. 0m23 — 0m32

1868. Villars, n° 36 : 500 fr.

UNE ITALIENNE, à demi nue, couchée voluptueusement sur un lit de repos, semble dormir.

T. 0m49 — 0m60

1786. Masso et Benoit, n° 43.

LES BAIGNEUSES

Fac-similé en couleurs

(Musée du Louvre)



DEUX PENDANTS :

1° Jeune fille sur un lit, jouant avec un Amour.
2° Jeune fille se balançant sur les rideaux de son lit.

T. $0^{m}66$ — $0^{m}82$ 1/2

1790. BOYER DE FONSCOLOMBE, n° 103.

LE LEVER. — Deux femmes, une couchée, l'autre debout, jouent avec des chiens sur un lit garni d'étoffe jaune.

T. $0^{m}82$ — $0^{m}54$

1779. DE GHENDT : 150 livres.
1784. DUBOIS, n° 132 : 88 livres (JAUBERT).
1785. DUBOIS, n° 102.

(Collection de M. le comte de Reilhac)

TROIS JEUNES FILLES, dont une sur un lit.

T. $0^{m}70$ — $0^{m}90$

1777. RANDON DE BOISSET, n° 229 : 299 livres 19 sols.

SCÈNE GALANTE. — Jeune femme en chemise sur son lit, un galant, dans la ruelle, vient la prendre dans ses bras.

$0^{m}23$ — $0^{m}18$

1868. H. DIDIER, n° 60 : 1,320 fr. (ALEX. DUMAS).
1882. ALEX. DUMAS, n° 31 : 1,400 fr.
1892. ALEX. DUMAS, n° 54 : 2,900 fr.

L'ESCARPOLETTE *(gravé par Delaunay)*.

T. $0^{m}80$ — $0^{m}64$

1788. Baron DE SAINT-JULIEN.
1865. Duc DE MORNY : 30,200 fr. (Lord HERTFORD).

(Musée Wallace, Londres)

MÊME SUJET.

$0^{m}50$ — $0^{m}70$

(Collection de Crillon. — Collection du duc de Polignac)

MÊME SUJET.

$0^{m}82$ — $0^{m}65$

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild)

L'AMOUREUX HARDI. — Bosquet avec une statue de Diane. *(Réduction de « l'Escalade », panneau de Grasse.)*

T. $0^{m}67$ — $0^{m}38$

1880. WALFERDIN, n° 32 : 15,000 fr. (FICHEL).

(Collection de Madame Watel)

LA SURPRISE. — Paysage avec figures; au fond, une cascade d'Amours et dauphins sculptés. *(Réduction de « La Poursuite », panneau de Grasse.)*

T. 0m67 — 0m38

1880. WALFERDIN, n° 33 : 15,000 fr. (FICHEL).

(Collection de Madame Watel)

ASSIS SUR UN BANC, au pied d'un arbre, un jeune homme assure sa maîtresse de sa fidélité.

B. 0m35 1/2 — 0m27

1880. WALFERDIN, n° 14 : 1,800 fr. (ED. ANDRÉ).

LA FUITE A DESSEIN. — Jeune fille effrayée se sauvant à l'approche d'un galant.

T. 0m59 — 0m50

1834. L'HOMME : 121 fr.
1876. MARCILLE, n° 27 : 22,000 fr. (Baron ALB. DE ROTHSCHILD, de Vienne).

MÊME SUJET.

0m55 — 0m46

1851. PROUSTEAU DE MONTLOUIS, n° 63 : 1,950 fr.
1868. P. DEMIDOFF, n° 26 : 3,000 fr.

DEUX PENDANTS *(en hauteur)*.

LES INDISCRETS. — 1° Quelques jeunes filles cachées dans un bosquet, au pied d'une cascade, s'enfuient à l'approche d'un garçon.
2° Près d'une statue, une jeune fille, assise seule sur le gazon, écoute avec inquiétude, tandis qu'un jeune garçon, monté sur une échelle, essaie d'arriver sur cette petite éminence.

1846. CARRIER, n° 100 : 180 fr. (les deux).

DEUX FEMMES couchées et endormies sur le gazon dans un bosquet. L'une a une robe de soie jaune, l'autre une de soie blanche; à leurs pieds un panier de fleurs. Deux hommes écartent les branches et s'avancent vers elles.

1845. CYPIERRE, n° 54 : 300 fr.

LE TEMPLE DE CYTHÈRE DANS UN PARC. — Plusieurs petites figures. Deux amoureux sont étendus sur le gazon, la jeune fille étend la main vers des Amours qui volent dans le ciel en tenant des guirlandes de fleurs.

T. 0m47 — 0m42

1880. WALFERDIN, n° 44 : 1,300 fr. (MALINET).
1883. BÉCHEREL, n° 22 : 1,100 fr.

DANS UN JARDIN, une jeune femme surprend l'Amour endormi et veut lui couper les ailes. Un jeune homme, arrivant par derrière, veut l'en empêcher. *(Esquisse.)*

T. 0m45 — 0m37

1872. E. VINCENT, nº 17 : 630 fr.
1890. ROTHAN, nº 146 : 2,600 fr.

LA SÉDUCTION *(pendant de « L'AMANT AUDACIEUX »)*. — Une bergère, coiffée d'un turban, écoute un berger couché près d'elle.

T. 0m34 — 0m26

1861. Comte de MONBRUN, nº 16 : 1,010 fr.

L'AMANT AUDACIEUX *(pendant de « LA SÉDUCTION »)*. — Une bergère se défend contre un garçon.

T. (ovale). 0m34 — 0m26

1861. Comte de MONBRUN, nº 17 : 500 fr.

DEUX PENDANTS :

1º *L'OISEAU ENVOLÉ*. — Une jeune fille vient de rejeter la rose qu'elle respirait, car pendant ce temps l'oiseau s'est envolé. A sa droite, une femme plus âgée sourit de son courroux.

2º *LE BERGER AMOUREUX*. — C'est la séparation. La bergère, assise près d'une table, lui serre une dernière fois la main. A droite, par terre, une guitare.

T. (ovale). 0m17 — 0m21

1892. DAUPIAS, nos 15 et 16 : 3,600 fr. (les deux).

LA CRUCHE CASSÉE. — La fille est désolée, le garçon, appuyé sur la fontaine, se moque d'elle. L'Amour est installé en haut de la fontaine.

T. 0m57 — 0m63

1827. LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT, nº 24.

LA CRUCHE RENVERSÉE.

1m — 0m80

1856. BARROILHET : 260 fr.
1860. BARROILHET, nº 104 : 205 fr.
1876. Madame BLANC, nº 5 : 770 fr.

LE POT AU LAIT RENVERSÉ. — Trois figures.

(Ovale). 0m52 — 0m66

1780. PRAULT, nº 26 : 110 livres.

LE VERROU *(commandé à Fragonard par le marquis de Véri).*

T. 0m73 — 0m93

1785. Marquis de Véri, n° 37 : 3,950 livres (Le Brun).
1792. La Reynière, n° 28 : 3,010 livres.

MÊME SUJET *(esquisse terminée).*

B. 0m33 — 0m22

1807. Sage, n° 142.
1854. Bertrand, n° 7 : 40 fr.
1855. Bertrand, n° 387 : 185 fr.

MÊME SUJET *(esquisse).*

B. 0m24 1/2 — 0m33

1803. Jourdan : 80 fr.

LA PARTIE INTERROMPUE. — A l'arrivée d'une vieille femme, une jeune fille s'évanouit dans les bras de son amoureux. Sa compagne se cache la figure dans ses mains.

0m37 — 0m30

1879. Laperlier, n° 13 : 260 fr.
1881. Beurnonville, n° 65 : 450 fr.

L'ENJEU PERDU. — Un jeune homme voulant embrasser une jeune fille à qui un autre tient les mains ; au milieu d'eux, une table recouverte d'une nappe, où se voient des cartes. Au fond, des tonneaux et autres accessoires.

T. 0m48 — 0m62

1785. Le Bailli de Breteuil, n° 49 : 500 livres (Guérin).
1787. De Changrand et Saint-Morice, n° 224 : 722 livres.
1863. Dr Aussant, n° 31 : 4,500 fr.

(Collection de M. le comte Duchatel)

L'AMANT PRESSANT. — Dans un élégant intérieur, une femme en satin blanc est assise sur un canapé ; un galant l'empêche de prendre le cordon de la sonnette.

T. 0m37 — 0m46

1863. Pallu, n° 9 : 4,550 fr.

LA RÉSISTANCE. — Dans une pièce, aux rideaux blancs, une fille se sauve des mains d'un galant qui veut la retenir. Un chat et un petit caniche.

0m43 1/2 — 0m38

1785. Baron de Saint-Julien, n° 108.

LE BAISER A LA DÉROBÉE

(Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg)

Photographie Hanfstaengl, Munich



LA RÉSISTANCE. — Jeune fille à mi-corps se rejette en arrière et semble repousser du bras quelque galant trop empressé.

B. (ovale). 0m56 — 0m46

1846. Brunet-Denon, n° 331.
1857. Marcille, n° 62 : 99 fr. (Lavalard).

(Musee d'Amiens)

MÊME SUJET.

1860. Sauvageot, n° 41 : 555 fr.

UNE SOUBRETTE, tombée sur un lit, se défend d'un galant, d'une main le saisit par les cheveux et de l'autre s'accroche aux rideaux.

(Ovale). 0m45 — 0m60

1879. Laperlier, n° 11 : 3,500 fr. (Demidoff).
1880. San Donato, n° 1448 : 3,050 fr.

(Collection du marquis de Saint-Aubanet)

LE CARQUOIS ÉPUISÉ *(gravé)*. — Un mari assiste à la toilette de sa femme, en train de se mettre du rouge. L'Amour, dans l'ombre, assiste à la scène, son carquois vide.

1861. Daigremont, n° 118.

LA COQUETTE ET LE JOUVENCEAU *(grisaille légèrement colorée)*.

T. (ovale). 0m37 — 0m31

1880. Walferdin, n° 9 : 600 fr.

(Collection Groult)

PEINES D'AMOUR.

1857. Marcille, n° 59 : 480 fr.

(Musée d'Orléans)

DEUX PENDANTS :

LE DÉSACCORD.

1857. — Marcille, n° 233 : 410 fr. (Fleury).

L'ACCORD.

1857 Marcille, n° 234 : 410 fr. (Fleury).

LE RENDEZ-VOUS NOCTURNE *(signé à droite sur le piédestal)*.

B. 0m30 — 0m24

(Collection Ribourt)

1896. Martinet. n° 18 : 640 fr.

DEUX PENDANTS *(terminés par Huot-Fragonard).*

1° *LA SURPRISE.* — Trois jeunes gens, dans un intérieur, jouent avec une jeune fille.
2° *LA CORRECTION.* — Un jeune homme, aux pieds d'une jeune fille, est surpris par la mère, qui le frappe de son bâton.

T. 0m25 — 0m34

1876. Huot-Fragonard, n° 4 : 165 fr.; n° 5 : 420 fr.

SUZANNE ET LES VIEILLARDS *(esquisse).*

1856. Greverath, n° 194 : 30 fr.

LA CHASTE SUZANNE.

0m31 — 0m16

1860. Barroilhet, n° 107 : 110 fr.

SUJETS FAMILIERS

SCÈNES ENFANTINES

LES JALOUSIES DE L'ENFANCE ou LES BAISERS MATERNELS. — La jeune mère est penchée sur ses deux enfants; l'aînée lui prend le cou entre ses deux bras, sa jeune sœur la repousse et veut prendre sa place.

T. 0m44 — 0m36

1777. Varanchan, n° 19.
1881. Beurnonville, n° 57 : 7,800 fr.
1886. Laurent-Richard, n° 17 : 8,600 fr.

MÊME SUJET.

T. 0m26 — 0m20

1880. Walferdin, n° 76 : 1,300 fr. (Stettiner).

LE RETOUR AU LOGIS ou LA RÉCONCILIATION. — Jeune femme, à grande collerette, ramène son époux auprès d'un berceau.

T. 0m72 — 0m92

1868. Marquis du Blaisel : 19,000 fr.
1883. Nariscuhkine, n° 15 : 17,000 fr. (de Cédron).
1889. Secretan, n° 117 : 45,000 fr. (Tedesco), sous le titre *l'Heureuse Famille.*

(Collection de M. le duc de Gramont)

LE RETOUR AU LOGIS OU LA RÉCONCILIATION

(L'HEUREUSE FAMILLE)

(Collection de M. le duc de Gramont)



MÊME SUJET *(ébauche du tableau ci-dessus, avec variantes).*

0m69 — 0m87

1868. H. Didier, nº 59 : 1,450 fr. (Madame Denain).
1893. Denain, nº 12 : 16,200 fr.

(Collection Arthur Veil-Picard)

L'HEUREUSE FAMILLE. — La femme, tenant son petit garçon dans les bras, et le mari sa petite fille, sont assis près d'un tronçon de colonne décoré d'un bas-relief. Ils causent avec un paysan qui montre sa tête à la fenêtre, accompagné de son âne, à qui une petite fille donne à manger dans son tablier.

T. 0m39 — 0m37

1841. Comte Perregaux, nº 50 : 470 fr.
1864. Andreossy, nº 2 : 900 fr.

(Collection de M. Émile Pereire)

TÊTE *(étude pour une des figures de « l'Heureuse Famille »).* — Dame enveloppée d'une mante blanche, le capuchon relevé sur la tête.

T. (ovale). 0m40 — 0m31

1881. Beurnonville, nº 74 : 530 fr. (Decaux).

L'HEUREUX MÉNAGE. — Jeune époux, renversé sur un canapé, soutient son enfant dans ses bras; sa femme, debout derrière lui, s'appuie sur ses épaules. Un perroquet, les ailes étendues.

(Rond). Diam. 0m34 1/2

1825. Didot, nº 135.

L'HEUREUSE MÈRE.

T. 0m58 — 0m71

1855. Barroilhet, nº 36 : 1,180 fr. (Laneuville).

LA BONNE MÈRE, assise au foyer, près d'un berceau; elle a quitté sa lecture et soulève le voile qui lui cache son enfant. *(Gravé.)*

T. (ovale). 0m66 — 0m54

1798. La Fontaine, nº 146.
1857. Dr Benoist, nº 31.

LA VISITE A LA NOURRICE.

T. 0m32 — 0m40

1780. Leroy de Senneville, nº 51 : (Non vendu.)
1784. Leroy de Senneville, nº 27 : 360 livres (Lerouge).
1788. Marquis de Montesquiou, nº 259 : 106 livres.
1881. Beurnonville, nº 62 : 9,000 fr.
1883. Beurnonville, nº 14 : 6,100 fr.

(Collection Louis Stern)

(Répétition).

0m26 — 0m32

1816. Constantin : 7 fr. (Pérignon).

UNE ITALIENNE *(avec variantes).*

T. 0m71 — 0m90

1780. Leroy de Senneville, nº 50 : (Non vendu.)
1784. Leroy de Senneville, nº 26 : 732 livres (Bazan).
1885. Burat, nº 71 : 12,100 fr.

LES JUMEAUX. — La nourrice présente les deux enfants au père et à la mère.

T. 0m30 — 0m23

1880. Walferdin, nº 37 : 510 fr.

(Collection de M. le marquis de Jaucourt)

LES SOINS MATERNELS.

0m44 — 0m53

1856. Barroilhet, nº 20 : 740 fr.
1860. Barroilhet, nº 105 : 510 fr.

L'ENFANT MALADE.

1857. Marcille, nº 66 : 70 fr.

LA MORT D'UN ENFANT *(esquisse).* — Le père cache sa tête dans ses mains, la mère lève les yeux au ciel.

B. 0m30 — 0m25

1880. Walferdin, nº 29 : 1,100 fr. (Groult).

LE BERCEAU.

1860. Dubois : 395 fr.
1871. Mundler, nº 5 : 2,500 fr.

L'ÉDUCATION FAIT TOUT. — Jeune fille, de dos, en corset et jupe blanche, assise sur ses talons, fait faire l'exercice à deux épagneuls au milieu d'enfants.

T. 0m54 — 0m66

1786. Aubert, nº 73 : 900 livres (Paillet).
1792. Delaunay, nº 5.

DITES DONC « S'IL VOUS PLAIT », ou LA MAITRESSE D'ÉCOLE *(gravé par Delaunay).*

T. 0m25 — 0m36

1795. Duclos-Dufresnoy, nº 28*bis* : 4,466 livres (en assignats à raison de 100 assignats pour 2 livres).

(Collection de M. le comte Pillet-Will)

MÊME SUJET *(esquisse ovale).*

1827. Duc de la Rochefoucauld-Liancourt, nº 19.

L'ÉDUCATION FAIT TOUT

(Collection de Madame Eugène Roussel)



DITES DONC « S'IL VOUS PLAIT » ou LA MAITRESSE D'ÉCOLE.

T. 0m38 — 0m37

1841. Comte Perregaux, n° 49 : 385 fr.

(Collection Wallace, Londres)

MÈRE FAISANT JOUER SON ENFANT SUR UN GRAND LIVRE *(esquisse ovale, pendant de DITES DONC « S'IL VOUS PLAIT »).*

1827. La Rochefoucauld-Liancourt, n° 19.

LE CACHE-CACHE. — Deux enfants jouent dans une chambre, la mère regarde en entr'ouvrant la porte. A droite, un puits. *(Pendant du tableau « LES BLANCHISSEUSES ».)*

T. 0m48 — 0m62

1776. Marquis d'Arcambal, n° 88 : 240 livres (avec pendant).
1778 (avril). Gros (peintre), n° 58 : 200 livres (avec pendant).
1778 (déc.). Le Brun, n° 129 : 120 livres (avec pendant).
1779. Abbé de Gevigney, n° 1171.
1785. De Saint-Maurice, n° 72 : 96 livres (avec pendant) (Boileau).
1791. Castelmore, n° 31 (avec pendant).
1860. Barroilhet, n° 109.
1881. Wilson, n° 15 : 8,100 fr.
1904. Mame, n° 17 : 12,500 fr.

LE PETIT PRÉDICATEUR *(gravé par Delaunay).*

T. 0m55 — 0m66

1792. Delaunay, n° 5.

(Collection Arthur Veil-Picard)

LA FONTAINE. — Deux enfants sont suspendus au tablier d'une jeune fille qui emplit son seau à une fontaine de style égyptien, surmontée de statues portant une sphère. A droite, deux dindons, amphore, poêlon et poteries contre la porte d'un hangar.

T. 0m48 — 0m60

1882. Febvre, n° 9 : 600 fr.
1884. Beurnonville, n° 382 : 850 fr.
1885. Beurnonville, n° 137 : 540 fr.

LE CHAR. — Scène familiale. Le paysage par Fragonard et les figures par Mademoiselle Gérard. *(Gravé.)*

0m59 — 0m72

1859. Marquis de Saint-Marc, n° 6 : 1,600 fr.

LES PREMIÈRES CARESSES DU JOUR. — Une mère, debout, en robe de satin blanc, tient son enfant à demi nu dans ses bras et lui montre des colombes qui sont dans une cage.

T. 0m60 — 0m45

1876. C. Marcille, n° 29 : 1,320 fr. (Lazard).

LA JEUNE MÈRE, en robe rose, avec draperie bleue, tient son nourrisson. Un agneau est couché à ses côtés. Divers accessoires.

T. $0^{m}28$ — $0^{m}24$

1860. BARROILHET, n° 108 : 350 fr.
1868. DE VILLARS, n° 32 : 810 fr.

INTÉRIEUR D'UNE CHAMBRE, avec une femme et plusieurs enfants; un homme paraît à une croisée et semble les surprendre.

T. $0^{m}52$ — $0^{m}63$

1777. Comtesse DU BARRY, n° 55 : 1,500 livres.

DANS UNE CHAMBRE, DEUX ENFANTS JOUENT dans un berceau; un troisième s'enveloppe d'une couverture. Sur la gauche, le père et la mère s'amusent de cette scène. *(Esquisse.)*

T. $0^{m}38$ — $0^{m}46$

1778. NATOIRE, n° 54 : 152 livres 1 sol.

DEUX PENDANTS : *LES PREMIERS PAS DE L'ENFANCE (gravés).*

T. $0^{m}24$ 1/2 — $0^{m}35$ 1/2

1804. VAN LEYDEN, n° 131.

UN ENFANT DEBOUT, en chemise, tient un polichinelle. Il s'enfuit de deux chiens qui veulent mordre la poupée, qu'il a sous le bras.

T. $0^{m}90$ — $0^{m}71$

1780. LEROY DE SENNEVILLE, n° 54 : 121 livres 3 sols (QUESNET).

LA PETITE FILLE QUI S'AMUSE D'UN CHAT.

(Ovale). $0^{m}60$ — $0^{m}50$

1780. PRAULT, n° 27 : 63 livres 16 sols.

(Avec pendant : LA PETITE FILLE AUX CHIENS.)

LA PETITE FILLE AUX CHIENS. — Elle tient dans ses bras de jeunes chiens contre ses seins nus.

(Ovale). $0^{m}60$ — $0^{m}50$

1780. PRAULT, n° 27 : 63 livres 16 sols *(avec pendant : LA PETITE FILLE QUI S'AMUSE D'UN CHAT).*
1879. LAPERLIER, n° 10 : 2,260 fr.
1881. BEURNONVILLE, n° 64 : 2,000 fr. (SICHEL).

DITES DONC « S'IL VOUS PLAIT » OU LA MAITRESSE D'ÉCOLE

(Musée Wallace, Londres)



ENFANTS JOUANT AVEC UN CHAT. — Dans un salon, une jeune fille en peignoir rose, garni de fourrures, a sur ses genoux un chat qu'un enfant regarde, le bras appuyé sur un coussin.

T. $0^{m}65$ — $0^{m}80$

1869. Gaudinot, n° 37.

ENFANT MONTANT SUR UN ANE, tandis qu'un petit garçon et une petite fille lui font manger de l'herbe.

(Ovale). $0^{m}66$ — $0^{m}52$

1780. Prault, n° 23 : 150 livres.

JEUNE FILLE, montée sur un cheval de carton à roulettes, sa sœur la soutient et la pousse; toutes deux en cheveux. Intérieur d'appartement.

T. 1^{m} — $9^{m}82$

1785. Marquis de Veri, n° 35 : 350 livres (de Saint-Marc).

L'ESPIÈGLE. — Une petite fille, assise sur un tabouret, tire en riant les cheveux d'un magot posé sur un meuble.

$0^{m}88$ — $0^{m}74$

1867. Laperlier, n° 31 : 1,120 fr. (Moreau).

DEUX PENDANTS :

1° *PETIT GARÇON A LA CURIOSITÉ.*
2° *PETITE FILLE A LA MARMOTTE.*

C. $0^{m}31$ 1/2 — $0^{m}24$ 1/2

1785. Marquis de Veri, n° 41 : 400 livres (les deux) (Paillet).
1790 (28 avril). Vente anonyme, n° 44.

JEUNE FILLE A LA MARMOTTE. — Elle entr'ouvre une boîte pour montrer l'animal. A la main un petit chapeau de paille.

T. $0^{m}30$ — $0^{m}15$

1795. Duclos Dufresnoy, n° 30 : 6,800 livres (avec un Chardin, à raison de 100 assignats pour 2 livres).

JEUNE FILLE TENANT DES MARIONNETTES. *(Étude.)*

T. $0^{m}46$ — $0^{m}38$

1787 (22 janvier). Vente anonyme, n° 152[bis].

JEUNE ENFANT ÉTUDIANT SON ALPHABET. *(Étude.)*

T. $0^{m}38$ — $0^{m}35$ 1/2

1793 (9 avril). Vente anonyme, n° 110 : 161 livres.

LE PETIT DESSINATEUR, assis par terre, un carton sur les genoux, dessine d'après la bosse.

B. $0^{m}12$ — $0^{m}17$

1858 (10 mars). D. M. : n° 20.
1880. WALFERDIN, n° 36 : 640 fr.

(Collection de Madame Risler-Kestner)

L'ÉCURIE. — Deux enfants jouent avec un âne dans une écurie; ils le font manger, tandis que la mère entr'ouvre le volet de la porte.

T. $0^{m}35$ — $0^{m}45$

1880. WALFERDIN, n° 24 : 2,500 fr. (BEURNONVILLE).
1881. BEURNONVILLE, n° 69 : 2,500 fr.

(Collection de Madame Charras)

INTÉRIEUR DE PAYSANS OU LES ENFANTS DU FERMIER. — Sur la droite, un gros chien blanc, la tête sur un tonneau, flaire ce que tient un enfant dans la main; derrière, un dogue, qui vient appuyer son mufle sur son compagnon. Un autre enfant, avec un chapeau rond, se tient debout; un troisième, plus âgé, est par terre, tenant un poêlon. Dans la demi-teinte, une jeune fille se défend d'un jeune homme voulant l'embrasser *(Gravé par Beauvarlet.)*

T. $0^{m}49$ — $0^{m}60$

1787. LAMBERT et DU PORAIL, n° 222 : 1,830 livres (QUESNET).
1799. COCHU, n° 17 : 395 livres.

(Collection de la reine Hortense. — Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, n° 1516 du catalogue)

INTÉRIEUR VILLAGEOIS. — Une femme, avec deux enfants dans ses bras, cause à un homme accroupi, tenant un mouton dont il a lié les pattes. Près d'eux, une table; à droite et à gauche, enfants, chiens, oiseaux, etc. *(Esquisse.)*

T. $0^{m}44$ — $0^{m}54$

1880. WALFERDIN (succession), n° 19 : 1,120 fr.

(Collection Hochon)

SCÈNE D'INTÉRIEUR. — Une jeune fille est assise, avec un enfant dans ses bras. Deux autres enfants, dont un joue avec un chien, sont à ses côtés.

1855. DEVERE, n° 19 : 430 fr.

LA CROISÉE. — Un jeune homme cause à une jeune fille qui paraît à une fenêtre.

T. $0^{m}18$ — $0^{m}14$

1880. WALFERDIN, n° 1 : 1,250 fr. (Comte de POURTALÈS).

INTÉRIEUR D'UNE MAISON DE PAYSANS OU LES ENFANTS DU FERMIER

(Musée impérial de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg)

Photographie Hanfstaengl, Munich



DEUX PENDANTS *(études)*.

1° Enfant conduisant une vache.

2° Dans une étable, où se trouve une vache, une jeune fille parle à un jeune garçon placé au haut d'une échelle.

T. $0^{m}54$ — $0^{m}66$

1780. LEROY DE SENNEVILLE, n° 58 : 109 livres (les deux). — *Retirés*.
1784. LEROY DE SENNEVILLE, n° 30 : 76 livres 3 sols (les deux à M. DULAC).

LA CUISINE DES SALTIMBANQUES. — Dans l'intérieur d'un grand bâtiment, avec des colonnes et arcades, hommes, femmes et enfants, mangent autour d'une table; d'autres sont assis sur des degrés de pierre. A droite, un feu avec une marmite. Au-dessus, au premier plan, une jeune fille joue avec un singe.

T. $0^{m}25$ — $0^{m}32$

1872. ÉT. ARAGO, n° 24 : 280 fr.
1881. BEURNONVILLE, n° 66 : 1,420 fr.

MÊME SUJET.

1884 (janvier). Vente anonyme : 400 fr.

SOUVIENS-TOI! — Bohémiens, dans des ruines abandonnées, préparent leur repas. Une jeune femme, assise près du foyer improvisé, un enfant sur ses genoux, est appuyée sur le bras d'un jeune homme au chapeau empanaché, la main gauche levée, l'index contre ses lèvres. A gauche, contre un fût de colonne, un vieillard dort, un dogue à ses pieds.

T. $0^{m}73$ — $0^{m}91$

1779. TROUARD, n° 80 : 84 livres.
1903 (9 juin). Vente anonyme : 43,200 fr. (J. DOUCET).

(Collection Jacques Doucet)

SCÈNES PASTORALES

BERGERS, LAVANDIÈRES, ETC.

LA RENTRÉE DES TROUPEAUX, figures et animaux; ciel nuageux, avec coup de soleil, au premier plan.

T. $0^{m}56$ — $0^{m}72$

1880. WALFERDIN, n° 55 : 3,850 fr. (FÉRAL).

BERGER ET SON CHIEN COURANT APRÈS LE TROUPEAU.

T. $0^{m}92$ — $1^{m}19$

1880. Walferdin, n° 41 : 1,300 fr. (Malinet).
1886. Courtin, n° 9 : 1,750 fr.

L'APPROCHE DE L'ORAGE. — Des bergers rentrent leur troupeau; l'un court, sa houlette sur l'épaule. Un chien aboie après des canards.

T. (ronde). Diam. $0^{m}23$

1879. Laperlier, n° 14 : 590 fr.
1881. Beurnonville, n° 67 : 1,000 fr.

(Collection Michel Lévy)

TROUPEAU DE MOUTONS, conduit par un berger, se dirigeant à travers bois par un chemin bordé de quelques rochers éclairés par un rayon de soleil.

1845. Las Marismas, n° 65.

LE COUCHER DU SOLEIL. — Un pâtre ramène un troupeau de moutons et le fait sortir d'un taillis.

$0^{m}43$ — $0^{m}38$

1840. Comte de Torcy, n° 114 : 100 fr. (Gérard).

LES BERGERS. — Étendus sur l'herbe, ils gardent les bestiaux. A droite, sur une route, un cavalier est arrêté près d'un arbre. *(Manière de Ruysdael.)*

T. $0^{m}37$ — $0^{m}45$

1885. Beurnonville, n° 130 : 695 fr.

JEUNES PATRES GARDANT DES MOUTONS.

T. (ovale). $0^{m}38$ — $0^{m}27$

1822. R. de Saint-Victor, n° 623 : 150 fr.

DEUX PENDANTS :

1° *LES BERGERS.* — L'homme, en manteau rouge, jouant du chalumeau, se promène avec une jeune fille. Derrière, le chien surveille les moutons. A droite, rochers et broussailles.

T. (ovale). $0^{m}40$ — $0^{m}31$

1778. Nogaret, n° 51 : 600 livres (seul).
1881. Beurnonville, n° 75 : 730 fr. (avec pendant ci-dessous).

2° *LE PATRE AU REPOS.* — Il est étendu, avec son chien, sur un tertre, devant un ruisseau. Plus loin, vaches et moutons près d'un bouquet d'arbres.

T. (ovale). $0^{m}40$ — $0^{m}31$

1881. Beurnonville, n° 76 : 730 fr. (avec pendant ci-dessus).

LE PETIT PRÉDICATEUR

(Collection de M. Arthur Veil-Picard)



DANS UN PAYSAGE MONTAGNEUX, sur le penchant d'une colline, où le soleil, passant à travers les arbres, éclaire une femme filant auprès de deux hommes gardant des moutons et des vaches.

T. 0m26 — 0m34

1872. Ét. Arago, n° 27 : 260 fr.

DEUX PENDANTS :

1° Dans un paysage, une femme avec trois enfants, dont un sur les bras, passe sur un pont.

2° Dans la campagne, une femme tient un enfant enveloppé dans une couverture de laine.

T. 0m63 — 0m46

1788 (18 février). de V... V..., n° 134.

PAYSAGE. — Sur un plan élevé, une jeune fille pose son bras droit sur l'épaule d'un jeune homme, qui joue du flageolet en gardant ses moutons.

T. 0m39 — 0m27

1783. Vassal de Saint-Hubert, n° 66 : 299 livres 19 sols (Remy).

DEUX PENDANTS :

1° *FEMME ASSISE* à l'ombre d'un gros arbre; plus loin, une paysanne et trois vaches.

2° *JEUNE HOMME* auprès d'une brouette ; deux femmes le regardent.

T. 0m31 1/2 — 0m40

1780. Leroy de Senneville, n° 53 : 320 livres *(retirés)*.
1784. Leroy de Senneville, n° 29 : 220 livres (les deux) (Dubois).

DEUX PASTORALES FORMANT PENDANTS :

1° Coteaux avec divers groupes d'arbres, des troupeaux de moutons de divers côtés. A droite, un pâtre vient réveiller sa bergère.

2° Une villageoise, couchée auprès d'un arbre, regarde son berger, qui s'appuie sur un rocher, debout, à quelques pas d'elle.

1776 (22 avril). de Cossé et Baché, n° 89 : 1,500 livres.

PAYSAGE. — Au centre, terrain élevé, où un jeune pâtre, assis sur une pierre, cause avec un autre. Plus loin, en plan coupé, passent un taureau et deux vaches. Sur le devant, à droite, groupe de moutons; à gauche, lointain de montagnes.

0m37 — 0m45

1779. Trouard, n° 83 : 150 livres.

PAYSANNE ASSISE SUR UNE MULE. — Elle croise un paysan conduisant un âne par la bride sur une route contournant un mamelon planté de hêtres et de peupliers. A droite, un vallon verdoyant.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}46$

1885. Comte Potocki, n° 23 : 190 fr.

DEUX MOULINS A VENT au centre d'un paysage, avec de nombreuses figures et animaux aux premiers plans.

T. $0^{m}33$ — $0^{m}41$

1822. R. de Saint-Victor, n° 621 : 73 fr.

VACHE BLANCHE AU MILIEU D'UNE PRAIRIE. — Au fond, aux bords d'une rivière, un pâtre garde un troupeau de vaches et de moutons. Sur l'autre bord, dans le lointain, un château fort.

T. $0^{m}54$ — $0^{m}63$

1827. La Rochefoucauld-Liancourt, n° 21.

DANS UN PAYSAGE, boisé et accidenté, sur un monticule sablonneux, un bouquet d'arbres, les uns dénudés, les autres feuillus. Sur le devant, des débris d'arbres brisés. Un troupeau de moutons près d'une mare, où un jeune paysan puise de l'eau. Sur le tertre, une femme assise garde deux vaches blanches. Ciel nuageux.

B. $0^{m}22$ — $0^{m}32$

1788. Marquis de Montesquiou, n° 258 : 230 livres.
1868. Horsin-Déon, n° 12. 330 fr.

LE TORRENT. — Un berger est étendu aux bords du torrent qui coule entre les rochers. Au second plan, une paysanne sur un cheval blanc.

T. $0^{m}30$ — $0^{m}38$

1876. Huot-Fragonard, n° 5 : 420 fr.

LE TERTRE occupe le centre du tableau; à droite et à gauche, plis de terrain et entrée d'un bois. Au bord d'une rivière, des pêcheurs, dans l'eau jusqu'à mi-jambe, ramassent des filets. Nuages orageux.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}45$

1880. Walferdin, n° 26 : 3,150 fr. (Borthon, de Dijon).

DEUX PENDANTS :

1° *PAYSAGE.* — Sur un terrain élevé, couvert d'une belle pelouse, une femme et un homme assis causent. Au loin, un bois, dont on voit l'entrée sur la gauche ; sur le devant, un étang, où des hommes, dans les roseaux, tirent un bateau dans lequel se trouve une femme.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}47$

2° *ÉPAISSE FORÊT.* — Sur le devant, un lac, où deux bœufs veulent entrer, un pâtre avec son chien lève son bâton pour les en faire sortir.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}47$

1780. Leroy de Senneville, n° 52 : 1,430 livres (les deux).

LA MARE. — Figures et animaux. Un paysan, entré dans l'eau, en chasse le bétail.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}45$

1880. Walferdin, n° 6 : 3.500 fr. (Malinet).

(Collection de Madame la vicomtesse de Courval)

(Ce tableau doit être le même que l'un des deux de la vente Leroy de Senneville en 1780, n° 52.)

PAYSAGE. — A gauche, une rivière ; sur le devant, une femme portant un paquet sur la tête, accompagnée d'un petit garçon, passe sous des arbres, près d'un pâtre monté sur un âne.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}44$

1784. Dubois, n° 131 : 621 livres (Desmaretz).

SUR LA LISIÈRE D'UNE FORÊT, une rivière, avec plusieurs barques pleines de gens qui s'amusent. Quantité d'autres figures.

B. $0^{m}24$ 1/2 — $0^{m}27$

1790. Marin, n° 344 : 160 livres 3 sols (Le Brun).

PAYSAGE. — Entrée d'un bois ; sur le devant, une rivière, avec quantité de figures, dont plusieurs sur des bateaux.

C. $0^{m}26$ — $0^{m}34$

1785. Marquis de Veri, n° 42 : 507 livres.

LE COURS D'EAU. — Paysage montueux ; au pied d'un coteau, cours d'eau, avec des vaches et moutons. A droite, des bergers causent, appuyés contre une barrière en planches. Au sommet du coteau, quelques arbres et chaumières éclairés par le soleil. Ciel nuageux.

T. $0^{m}57$ — $0^{m}67$

(Collection Laperlier)

1880. Walferdin (succession), n° 16 : 2,700 fr.

PÊCHEURS AU BAS D'UNE CASCADE. — Une femme, avec son enfant, qui joue avec un chien, parle à une vieille qui vend du poisson.

T. $0^{m}60$ — $0^{m}70$

1869. Gaudinot, n° 35 : 390 fr.

LA CASCADE. — Au milieu, trois saules et des peupliers se détachent sur la nappe d'eau, tombant du haut d'un gros rocher couvert de végétations. A droite, dans un champ ensoleillé, un homme et une femme bottellent des légumes et emplissent le bât d'un âne. Ciel nuageux.

T. $0^{m}74$ — $0^{m}98$

1890. Rothan, n° 149 : 3,100 fr.

LA MARE. — Paysage boisé; à gauche, monte un chemin sur terrain sablonneux, conduisant à l'entrée d'un bois. Sur le devant, deux femmes lavent dans un étang; à droite, un chien poursuit des canards. D'autres femmes, avec des paniers, pêchent probablement des écrevisses.

T. $0^{m}65$ — $0^{m}71$

1780. Leroy de Sennevill, n° 49 *(retiré)*.
1784. Leroy de Senneville, n° 28 : 144 livres. (Quesnet).
1880. Walferdin (succession), n° 15 : 1,050 fr. (Brame).
1882. Febvre, n° 10 : 750 fr. (Courtin).

LES BLANCHISSEUSES *(pendant du « CACHE-CACHE »)*. — Plusieurs jeunes filles lavent du linge à une fontaine.

T. $0^{m}48$ — $0^{m}62$

1776. Marquis d'Arcambal, n° 88 : 240 livres (avec pendant).
1778 (avril). Gros (peintre), n° 58 : 200 livres (avec pendant).
1778 (décembre). Le Brun, n° 129 : 120 livres (avec pendant).
1779. Abbé de Gévigney, n° 1171.
1785. De Saint-Maurice, n° 72 : 96 livres (avec pendant) (Boileau).
1791. Castelmore, n° 31 (avec pendant).

LES BLANCHISSEUSES *(esquisse)*.

T. $0^{m}55$ — $0^{m}70$

1880. Walferdin, n° 22 : 1,400 fr.

(Musée de Rouen)

PRÈS D'UNE CASCADE, sous une tente suspendue à deux arbres, des jeunes femmes et enfants lavent du linge. A droite, un pont rustique, où passent des moutons et des bœufs conduits par un pâtre.

T. $0^{m}61$ — $0^{m}84$

1861 (16 février). — M. S..., n° 16 : 1,000 fr.
1871. Otto Mundler, n° 6 : 4,200 fr.
1881. Beurnonville, n° 63 : 6,600 fr. (duc de Castries).

(Collection de Madame la vicomtesse d'Harcourt)

LES DINDONS

(Collection de M. George Donaldson)



SUR LE DEVANT D'UNE GRANDE PELOUSE, un escalier rustique descend aux bords d'une petite rivière, où des blanchisseuses lavent leur linge. A gauche, des moutons et des troncs d'arbres renversés. Au pied d'une meule de blé, sont assis un homme et une femme. Au fond, en plan coupé, des têtes de grands arbres.

T. $0^{m}73$ — $0^{m}90$

1783. Bélizard.
1787. De Vaudreuil, n° 110 : 400 livres (Le Brun).

DEUX PENDANTS :

1° Dans un paysage montagneux, trois femmes lavent près d'une source. A gauche, une chaumière couverte de broussailles; barrières de bois, etc.

2° Dans une forêt découverte, un homme ramasse du bois, qu'il va mettre dans sa brouette; plus loin, à gauche, une femme et un enfant couché sur une pelouse. Au loin, sur un chemin, un chariot attelé de plusieurs chevaux.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}45$

1780 (11 décembre). Vente de Le Brun, n° 181 : 1,099 livres (les deux).
1787. Lambert et du Porail, n° 223 : 1,006 livres (les deux) (Saubert).

LES LAVEUSES. — Ciel orageux. *(Signé sur le linteau de la porte de la chaumière.)*

T. $0^{m}37$ — $0^{m}45$

1880. Walferdin, n° 7 : 4,600 fr. (Malinet).
1886. Courtin, n° 6 : 1,900 fr.

(Peut-être le n° 223 de la vente Lambert et du Porail en 1787.)

PAYSAGE. — Sur la pente d'une grande élévation de terrain, troupeaux de moutons. Des femmes lavent du linge dans une mare; plus haut, d'autres l'étendent. Cabanes et entrée d'un bois.

T. $0^{m}72$ — $0^{m}91$

1785. De Boynes, n° 92.

LE BERGER. — Accompagné de deux chiens noirs, il est arrêté sur un sentier en pente conduisant à la porte d'un parc enclos de murs. Les moutons, pressés les uns contre les autres, sont couchés dans une petite clairière. Au pied d'une terrasse, avec de grands peupliers, se trouvent des lavandières autour d'un bassin.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}46$

1885. Comte Potocki, n° 22 : 630 fr.

LES LAVANDIÈRES. — Elles font la lessive dans un souterrain, d'où monte une épaisse buée.

T. $0^{m}43$ — $0^{m}48$

1882. Febvre, n° 11 : 305 fr.
1883. Beurnonville, n° 15 : 260 fr.

PAYSAGE. — A droite, un vieux pont de bois, avec des animaux. Plus loin, sur une élévation, une croix. A gauche, des blanchisseuses et autres figures. *(Ébauche.)*

T. 0m41 — 0m84

1779. TROUARD, n° 85 : 120 livres.

DEUX PENDANTS :

1° *L'ABREUVOIR.* — Deux bœufs et un troupeau de moutons boivent l'eau coulant dans une auge de pierre.

2° *MARCHE D'ANIMAUX.* — Un homme, une femme et un enfant chassent devant eux des chèvres et un mulet, chargé de paquets et d'ustensiles de ménage.

T. 0m18 — 0m52

1872. ÉT. ARAGO, nos 25 et 26 : 445 fr. (les deux).

L'ÉTABLE ou L'ABREUVOIR. — Deux bœufs côte à côte devant la mangeoire; au milieu de moutons, la jeune paysanne, à demi agenouillée dans l'abreuvoir, semble implorer une Madone dans une niche, au pied d'un arbre.

T. 0m48 — 0m60

1880. WALFERDIN, n° 30 : 15,000 fr. (FICHEL).

(Collection de Madame Watel)

L'ABREUVOIR. — Il est placé sous un rocher; une vache blanche y boit, trois autres sont près d'elle. Un homme à cheval, avec des moutons. Sur une élévation, un autre homme est assis à côté d'une femme et de moutons.

T. 0m55 — 0m62

1777. RANDON DE BOISSET, n° 230 : 1,650 livres.
1787. DUC DE CHOISEUL, n° 67 : 710 livres (DULAC).
1867. LAPERLIER, n° 33 : 790 fr. (FÉRAL).
1880. WALFERDIN (succession), n° 14 : 1,230 fr.

(Collections Lauverjat et Madame Ch. Kestner)

VACHES ET BOUVIERS A L'ABREUVOIR.

1886. MOREAU-CHASLON, n° 38 : 340 fr. (FOINARD).

LE VILLAGE. — Paysage avec petites figures. *(Signé du monogramme à gauche et daté 1781.)*

T. 0m32 — 0m40

1880. WALFERDIN, n° 45 : 1,500 fr. (MALINET).

(Collection de Madame la vicomtesse de Courval)

LE ROCHER. — Paysage avec figures. A gauche, des paysans gravissent un chemin escarpé, accompagnés de bestiaux. Le rocher au centre; à droite, un abreuvoir. Ciel nuageux. *(Signé à gauche.)*

T. $0^{m}53$ — $0^{m}62$

1880. WALFERDIN, n° 54 : 5,900 fr. (MALINET).
1886. COURTIN, n° 7 : 2,550 fr.

DÉPART POUR LE MARCHÉ. — Au centre du tableau, un homme en costume oriental charge des marchandises. A gauche, des chèvres et des moutons défilent dans un chemin creux.

T.

1872. ÉT. ARAGO, n° 28 : 355 fr.

LA VACHE BLANCHE. — Une jeune fille, vue presque de face près d'un arbre, est en train de la traire. Un jeune homme s'avance pour la surprendre.

$0^{m}58$ — $0^{m}71$

1859. Marquis DE SAINT-MARC, n° 5 : 3,600 fr.

DEUX PENDANTS :

1° Au milieu d'un paysage avec des ruines, des garçons et des jeunes filles se balancent sur une branche d'arbre.
2° Dans un paysage, également orné de ruines, des bergers et bergères jouent à la palette.

T. $0^{m}80$ — $0^{m}98$

1786. BERGERET, n° 107 : 400 livres (les deux) (DELALANDE).

LA BERGÈRE EFFRAYÉE (*scène comique*).

(Ovale)

1846. SAINT, n° 64 : 272 fr.

LA FERME.

1884 (mars). (Vente anonyme.)
1886. MOREAU-CHASLON : 400 fr.

DEUX PENDANTS :

1° *BŒUF.*
2° *ANE ET CHIENS.*

T.

1886. MOREAU-CHASLON, n° 39 : 490 fr. (FÉRAL).

PAYSAGE. — A droite, un cabaret rustique : sous une tonnelle des buveurs sont attablés.

1865. TONDU, n° 85.

LES BUVEURS. *(Manière des Maîtres hollandais.)*

T. $0^{m}21$ 1/2 — $0^{m}41$

1880. WALFERDIN, n° 39 : 720 fr.
(Collection de Siéhen)

PAYSAGES DIVERS

PAYSAGES D'ITALIE

UN SITE MONTAGNEUX, avec de grands arbres; sur la partie gauche, ils sont taillés en bosquets et mêlés de cascades; du même côté, au premier plan, une gondole remplie de personnages.

T. 0^m70 — 0^m90

1810. Villeminot, n° 22 : 74 fr. 5 c.

DANS UN PAYSAGE, au premier plan, un paysan couché sur le ventre. A droite, des buissons; à gauche, une charrette sur une route.

1846. Carrier, n° 98.

LE PARC. — Paysage avec figures.

B. 0^m34 — 0^m48

1880. Walferdin, n° 73 : 760 fr.

(Collection de Siéhen)

PAYSAGE, avec petites figures.

B. 0^m32 — 0^m40

1880. Walferdin, n° 67 : 600 fr.

(Collection Deutsch)

DEUX PENDANTS. — Paysages, avec figures et animaux.

0^m36 — 0^m46

1773. D'Assal : 2,000 livres (Quesnay).
1774. Comte du Barry, n° 104 : 1,460 livres (Prince de Conti).
1777. Prince de Conti, n°s 756 et 757 : 1,597 livres (Quesnay).

PAYSAGE. — Sur le devant, près de deux arbres, les restes d'un vieux chêne, auprès un homme et une femme précédés d'un chien. Au loin, un coup de soleil frappe la cime des arbres.

B. (petit tableau)

1796 (4 avril). Vente anonyme par Le Brun, n° 124.

PELOUSE SUR TERRAIN ÉLEVÉ ET SABLONNEUX. — Au centre, deux grands arbres, à l'ombre desquels se reposent quelques figures. Au loin, un grand champ de blé. Sur le devant, un chemin, où passe un chariot, le cheval conduit par un homme. Quelques autres figures et lointain de montagnes.

T. 0^m55 — 0^m66

1779. Trouard, n° 81 : 730 livres (Paillet).
1827. La Rochefoucauld-Liancourt, n° 20.

LE MOULIN A VENT. — Il est construit sur une éminence baignée par un cours d'eau. Auprès, deux cabanes entourées de palissades. Ciel gris.

T. $0^{m}31$ — $0^{m}40$

1876. HUOT-FRAGONARD, n° 6 : 410 fr.
1884. BEURNONVILLE, n° 383 : 205 fr.

LES CASCATELLES DE TIVOLI. — Des rochers escarpés, couronnés du temple de la Sibylle ; à côté, un aqueduc romain. Les eaux du torrent viennent se briser dans le ravin sur d'autres roches et rejaillissent en vapeurs. Au premier plan, deux femmes debout au bord de l'eau.

T. $0^{m}41$ — $0^{m}51$

1881. BEURNONVILLE, n° 68 : 6,900 fr. (BRAME).

CASCADE DE TIVOLI. — Frago à son chevalet, entouré d'enfants; d'autres tirent un âne monté par un garçon.

T. $0^{m}60$ — $0^{m}73$

1776 (22 avril). DE COSSÉ et BACHÉ, n° 92 : 240 livres.

CASCADE DE TIVOLI. — Sur le devant, une femme; plus loin, un homme et un âne.

$0^{m}73$ — $0^{m}98$

1777. PAILLET, n° 324 : 140 livres.

VILLA D'ESTE A TIVOLI.

T. $0^{m}98$ — $1^{m}35$

1778. NATOIRE, n° 53 : 750 livres (MENAGEOT).

JARDIN D'ITALIE. — Sur le devant se trouve une statue, au pied de laquelle est assis un berger; près de lui, sous un hangar, un troupeau de bœufs.

T. $0^{m}33$ — $0^{m}43$ 1/2

1778. Madame DE COSSÉ, n° 93 : 79 livres (LE BRUN).
1780 (11 décembre). Vente anonyme de LE BRUN, n° 182.

JARDIN D'ITALIE. — Au premier plan, un troupeau de moutons et de jeunes blanchisseuses lavant du linge.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}46$

1798. LA FONTAINE, n° 145.

ENVIRONS DE ROME. — Terrasse avec grands arbres formant berceau, par où se voit un lointain. Un escalier sur le devant, où sont assis un garçon et une fille. Plus loin, un jardinier pousse une brouette. Quelques autres figures.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}46$

1777. PAILLET, n° 214 : 520 livres.

CABANE DE PAYSANS, adossée aux ruines d'un monument italien. Un homme et une femme sont endormis, couchés contre un gros chien.

T. $0^{m}71$ — $0^{m}93$

1777. VARANCHAN, n° 17.

LES TROIS ARBRES. — Paysage dans le genre de Paul Potter.

B. $0^{m}33$ — $0^{m}24$

1880. WALFERDIN, n° 13 : 2,100 fr. (DE POMMEREU).

UNE FERME ET UN MOULIN PRÈS D'UNE RIVIÈRE. — Dans une barque, trois figures. Fond de paysage. *(Manière de Ruysdaël.)*

$0^{m}33$ — $0^{m}41$

1788 (18 février). — DE V... V..., n° 135 : 159 livres 19 sols (DE COURMONT).

L'APPROCHE DE L'ORAGE. — Paysage de Ruysdaël. *(Figures de Fragonard.)*

T. $0^{m}68$ — $0^{m}54$

(Collections Delessert et Narischkine)

1882. A. A... : 5,200 fr.

SUJETS DE GENRE DIVERS

LISEUSES, FÊTES, ETC.

LA LEÇON DE MUSIQUE. — Une femme est assise devant son clavecin, son maître de musique debout derrière elle. Vêtue d'un corsage bleu décolleté, les manches à l'espagnole, et d'une jupe rayée rouge et blanc. A ses pieds est couché un lévrier.

1863. SOYECOURT, n° 16.

FEMME A SA TOILETTE. — Vêtue d'une jupe rayée à falbalas, coiffée d'un grand chapeau, elle tient un flacon d'une main et un mouchoir de l'autre. Derrière elle, sa suivante, à qui elle donne un ordre.

1863. SOYECOURT, n° 18.

DAME, en robe de satin blanc et vêtement rose bordé de cygne, assiste au châtiment de son chien par sa suivante.

$0^{m}33$ — $0^{m}24$ 1/2

(Fonthill Collection)

1882. HAMILTON : 11,820 fr. (AGNEW).

LE PACHA

(Collection de Madame Waldeck-Rousseau)



NE RÉVEILLEZ PAS L'ENFANT QUI DORT. — Dans une chambre richement meublée, une jeune femme, assise sur un sofa, en robe de satin blanc, tenant une mante doublée d'hermine, fait signe à une soubrette qui lui parle par-dessus un paravent de ne pas réveiller l'enfant endormi dans son berceau. Divers meubles, dont une manne à ouvrage, une aiguière et une guitare.

T. $0^{m}43$ 1/2 — $0^{m}38$

1812. Clos, n° 9 : 600 fr. (Laneuville).

LES REGRETS *(esquisse)*.

1857. Marcille, n° 53 : 155 fr. (Barroilhet).

LE PACHA. — Étendu sur un divan, avec deux eunuques derrière, un vieillard lui présente deux femmes, l'une debout, l'autre à genoux.

T. $0^{m}73$ — $0^{m}92$

1878. Laurent-Richard, n° 95 : 1,220 fr.

(Collection de Madame Waldeck-Rousseau)

UNE SULTANE se reposant sur son canapé.

T. 1^{m} — $0^{m}82$

1777. Randon de Boisset, n° 227 : 4,200 livres.

1783. Vassal de Saint-Hubert, n° 64 : 2,700 livres (Dubois).

MÊME SUJET *(esquisse)*.

T. $0^{m}33$ — $^{m}022$

1786. Morel, n° 178 : 118 livres.

UNE SULTANE, assise sur un sofa, semble réfléchir sur la lecture d'une lettre qu'elle tient de la main droite.

1803 (11 juillet). Vente anonyme, n° 252 : 455 fr. (Lafontaine).

SULTAN ASSIS SUR UN SOFA *(étude)*.

$0^{m}16$ — $0^{m}12$

1780. Leroy de Senneville, n° 218 : 80 livres (Dulac).

LE DÉBUT DU MODÈLE. — Un peintre, dans son atelier, est occupé à poser le modèle. *(Esquisse.)*

T. (ovale). $0^{m}52$ — $0^{m}63$

1793. Folliot (peintre), n° 49.

1880. Walferdin, n° 31 : 15,000 fr. (Ed. André).

(Collection de Madame Ed. André)

L'ATELIER DE L'ARTISTE. — Il tient sa palette et regarde une jeune femme, dont il fait le portrait, pendant qu'un galant caché derrière elle lui baise la main.

T. (ronde). Diam. $0^{m}28$

1880. Walferdin (succession), n° 18 : 300 fr.

LES ÉLÈVES DU MAITRE DANS SON ATELIER.

T.

1863 (24 novembre). R..., n° 57.

DEUX PENDANTS :

1° *L'Étude.* — Tête de jeune fille, les deux mains appuyées sur un livre ouvert, les yeux en l'air.

2° *La Joie.* — Tête de jeune fille, le visage souriant, coiffée de rubans et de feuilles, un fichu blanc au cou.

$0^{m}45$ — $0^{m}37$

1872. Comtesse de Montesquiou-Fezensac, nos 6 et 7.

LA LISEUSE. — Assise de profil. Nœud lilas dans les cheveux, collerette blanche et robe jaune. Appuyée sur un coussin, elle tient un livre qu'elle lit avec attention. *(Étude d'après nature.)*

T. $0^{m}81$ — $0^{m}65$

1780. Leroy de Senneville, n° 59 : 121 livres 1 sol (Duquenois).
1845. Marquis de Cypierre, n° 55 : 301 fr.

(Collection du comte de Kergorlay)

1905. Cronier, n° 8 : 182,000 fr.

LE BILLET DOUX. — Assise à un petit bureau, une jeune femme tient à la main un bouquet roulé dans une collerette de papier, où elle va insérer un billet. Vêtue d'un peignoir bleu pâle; derrière, un loulou blanc.

T. $0^{m}83$ — $0^{m}67$

(Collections Feuillet de Conches et Madame Jagerschmidt)

1905. Cronier, n° 7 : 420,000 fr. (Kræmer et Wildenstein).

LE MESSAGE AMOUREUX. — Une femme en blanc, coiffée d'un bonnet à plumes blanches et rubans roses, est assise sur un canapé bleu. Elle regarde un portrait et une lettre. Auprès d'elle, un guéridon et un livre ; sa suivante se penche pour voir.

1863. Soyecourt, n° 17.

LA LISEUSE

(Ancienne Collection E. Cronier)



LA LETTRE. — Une jeune femme assise, vue jusqu'aux genoux, vêtue de rouge, lit une lettre. *(Gravé par Lerat.)*

T. $0^{m}38$ — $0^{m}30$

1873. La Rochebousseau, n° 122 : 3,800 fr.
1885. La Béraudière, n° 25 : 6,000 fr. (Féral).
1899. Muhlbacher, n° 16 : 46,500 fr. (Stettiner).

MÊME SUJET.

T. $0^{m}31$ 1/2 — $0^{m}23$ 1/2

1784. Comte Merle, n° 31 : 200 livres.

(Collection de Madame Récamier)

UNE JEUNE FILLE, en robe de soie, assise contre une table où est placé un portrait qui l'intéresse, s'occupe d'une lettre qu'elle tient de la main droite. A gauche, sur un tabouret, un épagneul.

T. $0^{m}49$ — $0^{m}38$

1787. Changrand et Saint-Morice, n° 223 : 1,255 livres.

JEUNE ITALIENNE, à mi-corps, appuyée à un pupitre la joue dans la main, tient une lettre décachetée et la lit avec émotion.

T. $0^{m}33$ — $0^{m}23$ 1/2

1776 (22 avril). De Cossé et Baché, n° 91.

JEUNE FEMME ÉCRIVANT UNE LETTRE.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}29$

1880. Walferdin, n° 2 : 800 fr. (Paul de Saint-Victor).
1882. Paul de Saint-Victor, n° 25 : 1,150 fr.

MÊME SUJET.

1885 (mai). Vente anonyme : 350 fr.

JEUNE FILLE, assise, tenant un livre de la main droite, l'autre appuyée sur une table. *(Esquisse.)*

T. $0^{m}77$ 1/2 — $0^{m}60$

1803. Du Quesnoy, n° 19 : 24 fr.

LA LETTRE. — Une jeune fille, les deux coudes appuyés sur une table, paraît émue d'une lettre qu'elle tient entre les mains.

T. $0^{m}35$ — $0^{m}27$

1778. Gros (peintre), n° 55 : 540 livres.

LE BILLET. — Une jeune fille, à demi étendue sur un lit en camisole blanche, les épaules nues, lit une lettre.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}30$

1882. P. de Saint-Victor, n° 27 : 380 fr.

(Collection Porgès).

JEUNE FILLE devant une table, sur laquelle elle appuie ses deux mains. De trois quarts, tête nue, un ruban dans les cheveux, les épaules couvertes d'un fichu.

T. $0^{m}46$ — $0^{m}38$

1785. M. de Veri, n° 40 : 131 livres.

JEUNE FEMME, appuyée à une table de marbre, son mouchoir contre le visage, paraît affligée.

T. $0^{m}60$ — $0^{m}49$

1777. Varanchan, n° 18.
1779. Abbé de Gevigney, n° 1,172.

DEUX PENDANTS :

1° *VIEILLARD*, à mi-corps, tenant un sac de la main gauche, la droite appuyée sur un livre, chapeau sur la tête.

2° *TÊTE DE JEUNE FILLE*, en cheveux, le bras droit appuyé sur une table, un livre à la main.

T. $0^{m}33$ 1/2—$0^{m}24$ 1/2

1783. Tonnellier, n° 29 : 200 liv. 1 sol (les deux).

UN VIEILLARD, à mi-corps, près d'une table, sur laquelle est posé un livre.

$0^{m}66$ — $0^{m}93$

1786. M. de P..., n° 18.

L'OISEAU CHÉRI.— Une jeune femme élégante tient une colombe dans ses bras, en tournant la tête en arrière.

B. $0^{m}31$ — $0^{m}24$

1883. R. Sabatier, n° 66.

(Même sujet que le tableau de Schall de la vente de San Donato (1880), qui est de même dimension, mais sur toile.)

JEUNE FEMME A LA TOURTERELLE. — Couronnée de roses, la gorge nue, elle caresse son oiseau favori. Un voile tombe de son épaule droite.

T. $0^{m}22$ — $0^{m}18$

1832 (27 août). Vente anonyme, n° 94.

FANCHON LA VIELLEUSE. — Debout, appuyée à une borne, une fanchon sur la tête, elle tourne la manivelle.

T. $0^{m}43$ — $0^{m}30$

890. Rothan, n° 148 : 12,000 fr. (Rutter).

LE BILLET DOUX

Fac-similé en couleurs

Ancienne Collection E. Cronier



MÊME SUJET. — Deux petits chiens jouent près d'une colonne. *(La tête terminée, le reste en esquisse.)*

T. $0^{m}28$ — $0^{m}18$

1774. Vassal, n° 106 : 1,700 livres (avec un Chardin).
1799 (30 mai). Vente anonyme, n° 36.
1863. Simonet : 180 fr.

(Collection Albert Lehmann)

JEUNE VILLAGEOISE.

B. $0^{m}33$ — $0^{m}28$

1880. Walferdin, n° 40 : 1,000 fr. (Beurnonville).

LA BOUQUETIÈRE. — Coiffée d'un chapeau rouge, le corsage et la robe rouge, elle porte des fleurs dans son tablier.

T. $0^{m}30$ — $0^{m}21$

1876. C. Marcille, n° 30 : 450 fr.

(Collection Godchaux)

DEUX PENDANTS :

1° *UNE JARDINIÈRE* et deux autres figures.
2° *UNE MARCHANDE DE FLEURS* et deux autres figures.

$0^{m}60$ — $0^{m}38$

1785 (28 décembre). Vente anonyme, n° 79 : 231 livres (les deux).

DEUX PENDANTS :

LES PÉCHÉS CAPITAUX :

1° *L'Envie.*
2° *La Colère.* — Un peintre précipite un rival par-dessus la rampe de l'escalier.

1843. — Du Sommerard, nos 35 et 36 : 36 fr. (les deux).

LES CHARLATANS. — Seigneurs et villageois assistent à une représentation donnée dans un parc. *(Étude pour LA FÊTE DE SAINT-CLOUD.)*

T. $0^{m}49$ — $0^{m}37$

1880. Walferdin, n° 11 : 3,100 fr. (Malinet).
1886. Courtin, n° 5 : 4,250 fr.

(Collection de Madame Watel)

LES MARCHANDS DE JOUETS. — Fête dans un parc. *(Esquisse d'un épisode de LA FÊTE DE SAINT-CLOUD.)*

T. $0^{m}39$ — $0^{m}31$

1880. Walferdin, n° 12 : 335 fr.

DEUX PENDANTS :

1° *LA BALANÇOIRE.* — A gauche, une femme se balance, assise sur la corde accrochée aux arbres; à droite, une autre la regarde avec une lunette, au milieu d'un groupe de femmes étendues sur le gazon. Une femme plonge un petit chien dans une fontaine. Divers autres groupes. *(Ces deux tableaux, comme le démontre M. de Nolhac dans le présent livre, n'en ont fait qu'un seul à l'origine.)*

2° *LE COLIN-MAILLARD.* — Divers groupes dans un parc décoré de fontaines et de statues. A droite, une table servie.

1845. Cypierre, n°s 52 et 53 : 751 fr. (les deux).

(Collection Groult)

DEUX PENDANTS *(gravés par Beauvarlet) :*

1° *LE COLIN-MAILLARD* (quatre figures).
2° *LA BALANÇOIRE* (quatre figures).

T. 2^m10 — 0^m93

1784. Baron de Saint-Julien, n° 75 : 500 livres (les deux).

(Collection du comte de Sinety)

MÊMES SUJETS.

T. 1^m14 — 0^m90

1786. Morel, n° 177 : 852 livres (Jaubert).

LE COLIN-MAILLARD. — Dames et seigneurs dans un parc autour d'une balustrade en pierre et assis sur le marbre d'un escalier. Des jeunes filles, abritées par un parasol de soie rose, bandent les yeux d'un jeune homme. Au premier plan, des planches et des caisses de fleurs renversées. Au fond, une fontaine.

T. 0^m60 — 0^m43

1880. Walferdin (succession), n° 12 : 2,500 fr. (Beurnonville).

LE COLIN-MAILLARD. — Sur une terrasse, groupes de filles et garçons, les uns jouant au Colin-Maillard, les autres, près d'une table, s'occupent à différents jeux.

T. 0^m35 1/2 — 0^m45

1778. Gros (peintre), n° 56 : 400 livres.
1792. Delaunay, n° 6.

DEUX FEMMES ASSISES AU PIED DE LA STATUE DE VENUS. — Une tient une couronne de roses, qui semble destinée à un jeune berger venant à elles en Colin-Maillard. Fond de paysage.

T. 0^m55 — 0^m63

1779. Trouard, n° 79 : 1,550 livres (Alizard).

LE COLIN-MAILLARD

DÉTAIL : LA COLLATION CHAMPÊTRE



JEUNE FEMME se promenant dans un parc, un éventail à la main. Sur la tête, une énorme perruque surmontée d'une toque ornée de plumes blanches.

T. $0^{m}32$ — $0^{m}24$

1841. De Crisenoy, n° 72.

JEUNE FEMME assise sur un tertre, au pied d'un arbre, un éventail à la main.

B. $0^{m}26$ — $0^{m}20$

1841. G..., n° 224.

LE SOUVENIR ou LE CHIFFRE D'AMOUR. Une jeune femme grave un chiffre sur le tronc d'un arbre. *(Gravé par Delaunay.)*

B. $0^{m}25$ — $0^{m}16$

1865. Duc de Morny, n° 99 : 35,000 fr. (Lord Hertford).

(Musée Wallace, Londres)

ANGÉLIQUE ÉCRIVANT SUR UN ARBRE LE NOM DE MÉDOR.

B. $0^{m}31$ 1/2 — $0^{m}23$ 1/2

1788. De Calonne, n° 174 : 720 livres.
1792. Madame Goman.

DEUX PENDANTS :

1° Dans un bosquet solitaire, un jeune amant, prosterné, embrasse les genoux de la statue de sa maîtresse morte.

2° Le même dans le même lieu, devenu vieux, voit sa maîtresse dans un nuage lumineux.

T. $0^{m}35$ 1/2 — $0^{m}27$

1776 (22 avril). De Cossé et Baché, n° 90 : 915 livres (les deux).

LA TOILETTE CHAMPÊTRE. — Une jeune fille, dans un parc, achève sa toilette, assise près d'une fontaine peuplée d'Amours.

B. $0^{m}33$ — $0^{m}25$

1869. Gaudinot, n° 36 : 390 fr.

L'ILE D'AMOUR. — Une gondole traversant la rivière, dont les eaux s'élèvent en bouillonnant à travers des monticules, vient déposer sur ses rives jeunes filles et garçons.

T. 72 1/2 — $0^{m}91$ 1/2

1795. Duclos Dufresnoy, n° 29 : 2,000 livres (en assignats, à raison de 100 pour 2 livres).

LE BAC. — Un carrosse a fait chavirer le bac. Une femme est repêchée, tandis que des embarcations vont secourir des hommes à la nage.

$0^{m}36$ — $0^{m}37$

1898. Tabourier, n° 96 : 4,100 fr. (Guyotin).

PARC AVEC JET D'EAU ET STATUES. — Au premier plan, diverses figures. Deux dames parlent à un cavalier assis sur une balustrade.

T.

1846. Saint, n° 74 : 126 fr.

PAYSAGE, avec petites figures, par effet de soleil. Au premier plan, un mendiant reçoit une aumône.

T. $0^{m}37$ — $0^{m}29$

1880. Walferdin, n° 43 : 3,005 fr. (Risler-Kestner).

CLORINDE CHEZ LES BERGERS.

1857. Marcille, n° 57 : 225 fr. (Barroilhet).

DEUX PENDANTS :

1° *LES FATIGUES DE LA GUERRE.*
2° *LES DÉLASSEMENTS DE LA GUERRE.*

B. $0^{m}22$ — $0^{m}33$

1770. Baudoin : 240 livres.

RENDEZ-VOUS DE CHASSE.

T. $0^{m}56$ — $0^{m}73$

1857. Marcille, n° 62 : 350 fr. (Walferdin).
1880. Walferdin, n° 25 : 2,700 fr. (Fichel).

(Collection de Madame Watel)

LA CHASSE A L'OURS. — Un ours blanc et un cavalier tombé. Chiens et chasseurs. *(Signé et daté 1774.)*

T. $0^{m}54$ — $0^{m}41$

1901. Lacroix, n° 29 : 1,680 fr.

UNE CHASSE AUX TIGRES PAR DES TURCS *(d'après P.-P. Rubens).*

T. $0^{m}38$ — $0^{m}43$ 1/2

1813. Le Brun, n° 305 : 8 fr.

LION AU REPOS *(esquisse).*

T. 1^{m} — $0^{m}80$

1826. Vivant-Denon, n° 154 : 40 fr.

ÉTUDE DE LION.

T. $1^{m}20$ — $0^{m}84$

1777. Varanchan, n° 14.

LE COLIN-MAILLARD

DÉTAIL



VUE INTÉRIEURE D'UNE GALERIE DE TABLEAUX, qui s'étend à perte de vue, avec beaucoup de personnages de toutes nations.

1857. Dr Benoist, n° 33.

UN GEOLIER OUVRANT LA PORTE D'UNE PRISON *(ébauche)*.

T. $0^{m}98$ — $0^{m}82$

1777. Varanchan, n° 13 : 240 livres.
1778. Dulac, n° 6 : 80 livres.
1779. Abbé de Gevigney, n° 595 : 70 livres (Bazan).
1791. Madame B..., n° 32.

SUJETS DE LA FABLE ET DE L'HISTOIRE

LE SACRIFICE INTERROMPU. — Le dieu, tenant un lion par la crinière, chasse les prêtresses du temple. Des Amours renversent les trépieds.

T. $0^{m}57$ — $0^{m}89$

1880. Walferdin, n° 8 : 950 fr. (Lacroix).

(Collection Groult)

SACRIFICE D'IPHIGÉNIE *(esquisse)*.

C. $0^{m}24$ — $0^{m}31$

1880. Walferdin, n° 49 : 220 fr.

MÊME SUJET.

T. $0^{m}68$ — $0^{m}90$

1777. Varanchan, n° 15.

LE SACRIFICE AU MINOTAURE. — La Vierge tire de l'urne le néfaste numéro, soutenue et entourée de toutes ses compagnes.

T. $0^{m}72$ — $0^{m}91$

1880. Walferdin, n° 17 : 5,300 fr. (Brame).

(Collection Jacques Doucet, qui possède une esquisse plus petite du même tableau en grisaille légèrement teintée.)

CALLIRHOÉ *(esquisse terminée du tableau du Louvre).*

T. $0^{m}63$ — $0^{m}79$

1779. TROUARD, n° 78 : 580 livres (DULAC).
1793. Vente par LEBRUN, n° 122.

MÊME SUJET.

$0^{m}66$ — $0^{m}93$

1786. BERGERET, n° 104 : 59 livres 19 sols (DELALANDE).

MÊME SUJET.

$1^{m}32$ — $1^{m}90$

1791. DE LIVOIS, n° 243.

PYGMALION AMOUREUX DE SA STATUE *(esquisse).*

T. $0^{m}36$ — $0^{m}41$

1846. BRUNET-DENON
1880. WALFERDIN, n° 50 : 2,050 fr. (BRIZAC).

LA VISION DU SCULPTEUR.

T. $0^{m}72$ — $0^{m}59$

1868 (novembre). Vente anonyme : 3,700 fr.
1881. BEURNONVILLE, n° 59 : 12,200 fr.

(Collection G. Pereire)

RENAUD DANS LES JARDINS D'ARMIDE. — Le héros, la main sur la garde de son épée, pénètre dans ce séjour enchanté, entouré de tous les plaisirs que personnifient des femmes aux traits charmants.

T. $0^{m}72$ — $0^{m}91$

1882. LÉOPOLD FLAMENG : 9,050 fr.
1883. BEURNONVILLE, n° 13 : 8,000 fr.

(Collection de Madame Watel)

RENAUD DANS LA FORÊT ENCHANTÉE. — Le héros, levant son épée, fend les arbres de la forêt, entourée des génies et des furies.

T. $0^{m}72$ — $0^{m}91$

1880. WALFERDIN, n° 16 : 4,300 fr. (MALINET).
1886. COURTIN, n° 8 : 2,250 fr.
1899. MULHBACHER, n° 19 : 42,000 fr. (S. BARDAC).

(Collection Sigismond Bardac)

HENRI IV ET GABRIELLE *(ébauche).* — Ils sont assis dans un parc. Un Amour dans les nuages leur envoie une flèche.

T. $0^{m}47$ — $0^{m}37$

1853. DUGLÉRÉ, n° 24 : 300 fr.

(Musée d'Amiens)

LE SACRIFICE AU MINOTAURE : LA VICTIME TIRÉE AU SORT

(Collection de M. Jacques Doucet)



FRANÇOIS Ier ET LA FERRONNIÈRE CHEZ LE TITIEN.

1843. Du Sommerard, n° 39 : 26 fr.

MARGUERITE D'ÉCOSSE ET ALAIN CHARTIER.

0m62 — 0m52

1860. Barroilhet, n° 110 : 195 fr.

ABDICATION DE MARIE STUART. — Murray lui montre l'acte, qu'elle hésite à signer.

B. 0m31 — 0m23

1880. Walferdin, n° 20 : 805 fr.

(Collection Borthon, de Dijon)



AMOURS

DÉCORATION AVEC AMOURS. — PANNEAUX DE DÉCORATION

AMOURS VAINQUEURS. — L'un lève une couronne de la main droite, le second est prêt à envoyer une flèche de son arc.

T. (ronde). Diam. 1m

1903. Lelong, n° 17 : 7,200 fr.

LE MAITRE DU MONDE *(esquisse)*.

T. 0m50 — 0m42

1880. Walferdin, n° 53 : 810 fr. (Malinet).

(Collection du comte Mniszech)

L'AMOUR FUYANT DEVANT LE TEMPS *(esquisse allégorique)*.

T. 0m43 1/2 — 0m38

1827. La Rochefoucauld-Liancourt, n° 22.

AMOUR AU MILIEU D'UN BUISSON DE ROSES *(pendant de « La Folie »).* — Tient une flèche d'une main et fait un signe de l'autre. *(Sujet traité plus de douze fois par Fragonard avec variations.)*

T. (ovale). En général de $0^{m}54$ — $0^{m}44$

1776. Marquis d'Arcambal, n° 87 : 500 livres.
1776 (22 avril). De Cossé et Baché, n° 93 : 400 livres.
1777. Randon de Boisset, n° 228 : 710 livres (Comte Merle).
1777. Prince de Conti, n° 758 : 363 livres (Lenglier).
1780. Leroy de Senneville, n° 56 : 200 livres (Verrier).
1785. Marquis de Veri, n° 39 : 427 livres (avec pendant).
1793. Folliot (peintre), n° 50 (avec pendant).
1810 ($0^{m}60$ — $0^{m}50$). Villeminot, n° 23 : 61 fr. (avec pendant).
1865 (10 février). Vente anonyme, n° 10.
1882. Delbergue-Cournont, n° 37.
1886. Laurent-Richard, n° 16 : 3,000 fr.
1898. Tabourier, n° 93 : 6,100 fr.
1899. Muhlbacher, n° 20 : 15,000 fr.

AMOUR AVEC LES ATTRIBUTS DE LA FOLIE *(pendant de « l'Amour au milieu d'un buisson de roses »).* — Sème des grelots sur la terre. Au-dessous, deux groupes de colombes et un buisson de roses. Dans le ciel, des colombes. *(Sujet répété plus de douze fois par Fragonard.)*

T. (ovale). En général de $0^{m}54$ — $0^{m}44$

1777. Paillet, n° 160 : 251 livres.
1780. Leroy de Senneville, n° 57 : 200 livres (Verrier).
1785. Marquis de Veri, n° 39 : 427 livres (avec pendant).
1793. Folliot (peintre), n° 50.
1810 ($0^{m}60$ — $0^{m}50$). Villeminot, n° 23 : 61 fr. (avec pendant).
1845 (30 janvier). H. D., n° 17 : 100 fr.
1856. Hesme, n° 51.
1859. Comte d'Houdetot, n° 47.
1898. Tabourier, n° 94 : 6,100 fr.

(Collections Alphonse de Rothschild, Groult et E. Marcille)

AMOUR DANS LES AIRS TENANT SON FLAMBEAU.

1865 (10 février). Vente anonyme, n° 9.

UN AMOUR, à mi-corps, devant une console de pierre, tient une rose. Une écharpe est passée autour de ses bras.

(Grisaille ovale). $0^{m}18$ — $0^{m}15$

1879. Kahn, n° 15 : 800 fr.

L'AMOUR



GROUPE D'ENFANTS NUS. — L'un, la tête couronnée de feuillages, tient une guirlande de fleurs qui entoure la tête d'un autre vu de dos et ailé. Des nuages cachent le troisième, dont on ne voit que la tête et un bras. Fond de ciel.

T. $0^{m}81$ — $0^{m}72$

1876. C. Marcille, n° 28 : 5,250 fr.

(Collection Verdé-Delisle)

JEUNE FILLE ENTOURÉE D'AMOURS.

1857. Marcille, n° 67 : 43 fr.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR (12 figures).

T. (ovale, collée sur bois). $0^{m}43$ 1/2 — $0^{m}25$

1788 (26 mars). Vente anonyme, n° 46 : 90 livres (Marin).

L'AMOUR DOMPTANT UN LION.

T. (ovale).

1853. Dugléré, n° 25 : 100 fr.

AMOURS TENANT DES FLEURS DANS DES NUAGES

T. (ovale), $0^{m}30$ — $0^{m}38$

1857. Marcille, n° 63 : 169 fr. (Burat).
1885. Burat, n° 72. 800 fr.

LE PRINTEMPS. — Deux Amours dans les fleurs.

T. $0^{m}68$ — $1^{m}16$

1892. Daupias, n° 12 : 22,000 fr.

DEUX PENDANTS :

Enfants dans des chars portés sur des nuages.

T. $0^{m}38$ — $0^{m}49$

1788. Marquis de Montesquiou, n° 260 : 50 livres (les deux).

AMOURS DANS UN CIEL.

T. (ronde), Diam. $0^{m}67$

1880. Walferdin, n° 63 : 1,200 fr. (De Ganay).

GROUPE DE DEUX AMOURS DANS LES AIRS.

(Médaillon ovale). $0^{m}27$ — $0^{m}18$

1867. Laperlier, n° 32 : 200 fr. (Gotz).

QUATRE AMOURS GROUPÉS ENSEMBLE SUR DES NUÉES.

T. $0^{m}58$ — $0^{m}48$

1783. Vassal de Saint-Hubert, n° 65 : 100 livres (Remy).

AMOURS GROUPÉS SUR DES NUAGES.

T. (ovale). $0^{m}68$ — $0^{m}55$

1786. Masso et Benoit, n° 42.

ESSAIM D'AMOURS TOURBILLONNANT DANS LES NUAGES *(composition de plafond).*

T. (ovale). $0^{m}56$ — $0^{m}65$

1881. Beurnonville, n° 58 : 13,500 fr.

(Collection H. Pereire)

AMOURS ENDORMIS SUR DES ROSES *(grisaille).* — Dessus de porte peint pour Madame de Pompadour?

T. $0^{m}84$ — $1^{m}16$

1873. La Rochebousseau, n° 120 : 3,320 fr.

TROIS ENFANTS, dont un représente la Folie. *(Esquisse de plafond.)*

T. $0^{m}33$ — $0^{m}41$

1778. Dulac, n° 7 : 72 livres.

SALON DE DEMARTEAU : PANNEAU DE PORTE.

L'Amour triomphant, debout sur un socle dans une tonnelle.

T. $1^{m}37$ — $0^{m}72$

1890 (21 mars). Vente anonyme, n° 4 : 35,000 fr. (avec trois autres portes semblables, par Fr. Boucher).

(Collection Groult)

SALON DE DEMARTEAU : DEUX DESSUS DE PORTE.

1° *Colombes sacrifiant près de l'autel de l'Amour.*
2° *L'Éclosion des œufs.*

T. $0^{m}85$ — $0^{m}95$

1890 (21 mars). Vente anonyme, n° 5 : 9,900 fr. (les deux, plus deux autres dessus de portes semblables, par Fr. Boucher).

(Collection Groult)

LA LETTRE

(*Collection de M. le marquis de Chaponay*)



DEUX PENDANTS *(grisailles) :*

1° *LE PRINTEMPS.* — Deux Amours en bas-relief, l'un appuyé sur un van, laissant couler de l'eau; l'autre, soutenu par des nuages, agite une baguette. Au bas deux colombes.

2° *L'ÉTÉ.* — Deux Amours : l'un sème des fleurs, l'autre, renversé sur un nuage, soutient un arrosoir. A l'arrière-plan, une tête d'Amour ailé. Dans les nuages, trois colombes.

T. $0^{m}87$ — $1^{m}23$

1874. Wilson, nos 34 et 35 : 19,900 fr. (les deux).

SALON DE LA GUIMARD : QUATRE PANNEAUX DE DÉCORATION *(sujets mythologiques).*

Deux panneaux : $3^{m}09$ — $2^{m}60$. | Deux panneaux : $3^{m}09$ — $2^{m}43$

(Hôtel de la Guimard. — Collection comte de Perregaux)

1846. Beurdeley, n° 16.

DEUX PENDANTS *(panneaux décoratifs) :*

1° *LA MAIN CHAUDE.*

2° *LE CHEVAL FONDU.*

T. $1^{m}15$ — $0^{m}92$ et $1^{m}17$ — $0^{m}88$

(Exécutés pour le baron de Saint-Jullien. — Galerie Hope. — Salon de Jenny Coulon.)

1872. Pereire, nos 60 et 61 : 10.400 fr. (Comte Pillet-Will).

DEUX PENDANTS :

1° *LA COLLATION A LA FONTAINE.*

2° *LE CONCERT DANS LE PARC.*

T. $1^{m}66$ — $1^{m}05$

(Collection Rostin d'Ivry, château d'Hénonville)

1884. D'Ivry : 11,000 fr. (les deux) (Duchesse de Fezensac).

SUJETS ALLÉGORIQUES

LE PRINTEMPS, représenté par une jeune fille avec des roses dans les cheveux, le cou et les seins nus.

C. (ovale).

1846. Carrier, n° 96.

LA DANSE LYRIQUE. — Représentée par une femme vêtue de blanc, accompagnée de plusieurs Amours. Dans un paysage.

$0^{m}54$ — $0^{m}49$

1773. Favre, n° 90.

SAPHO *(l'Étude guidée par l'Amour)*. — Femme à mi-corps, appuyée contre une table, où elle écrit. L'Amour vient lui donner un baiser et lui présente une flèche à tenir au lieu de la plume.

T. (ovale). $0^{m}43$ 1/2 — $0^{m}35$ 1/2

1777. Paillet, n° 109 : 151 livres.

MÊME SUJET.

T. (ovale). $0^{m}62$ — $0^{m}54$

1785. Marquis de Véri, n° 38 : 625 livres (Sobire).
1792. Delaunay, n° 7.
1808. A. de Saint-Aubin, n° 4 : 7 fr. 50 (Brunet).
1875. Fould, n° 13 : 2,900 fr.
1891. Monbrison, n° 32 : 19,500 fr.

QUATRE TABLEAUX.

LES ARTS. — Figures allégoriques, avec attributs.

T. $0^{m}63$ — $1^{m}32$

1786. Bergeret, n° 105 : 355 livres 1 sol (Saint-Non).

LE RÉVEIL DE LA NATURE.

T. $0^{m}61$ — $0^{m}50$

1803 (?). Jourdan, 131 fr.
1881. Beurnonville, n° 56 : 15,900 fr.
1892. Daupias, n° 13 : 20,000 fr.

LA NUIT, précédant le lever de la lune, étend ses voiles sur l'horizon.

$0^{m}24$ 1/2 — $0^{m}33$

1788 (18 février). De V... V..., n° 133 : 50 livres (Denon).

LA CHARITÉ. — Elle est assise sur un nuage et allaite deux enfants. A son côté, un berceau et deux petits garçons.

1865. Pérignon père, n° 38.

LE GÉNIE DE L'HISTOIRE *(allégorie)*.

T. $0^{m}54$ — $0^{m}45$

1880. Walferdin, n° 46 : 300 fr.
1904 (16 juin). Vente anonyme, n° 17 : 400 fr.

LA VILLE DE MARSEILLE PROTÉGÉE PAR LE COMMERCE *(allégorie)*.

1857. Marcille, n° 61 : 240 fr. (Fau).

FANCHON LA VIELLEUSE

(Collection de M. Albert Lehmann)

Photographie Braun, Clément & Cie



DEUX PENDANTS : LA GUERRE ET LA PAIX *(grisailles à l'huile).*

1° *LE SÉNAT,* assemblé devant le temple pour décider de la paix ou de la guerre, offre des sacrifices. Le premier sénateur annonce la guerre au peuple, en montrant Mars et Bellone dans les airs.

2° *LE TEMPLE DE JANUS,* fermé, au fond d'un paysage. Sur le devant, un prêtre offre un sacrifice. Des jeunes filles dansent devant l'autel, entourées de groupes de femmes et guerriers enlacés.

Carré in-folio.

1793. Prince Ch. de Ligne. F° 372.

(Dessins envoyés par Fragonard à M. d'Aoust, banquier à Bruxelles, qui les paya 300 livres.)

L'ALLIANCE DE LA FRANCE ET DE L'ALLEMAGNE *(allégorie — petite esquisse).*

1856. Barroilhet, n° 26 : 90 fr.

(Collection Delicourt)

SUJETS MYTHOLOGIQUES

OFFRANDE A L'AMOUR.

1857. Marcille, n° 54 : 200 fr. (Lavalard).

PSYCHÉ ET L'AMOUR *(esquisse).* — L'Amour s'envole. Psyché, éplorée, est soutenue par ses sœurs.

T. 0m37 — 0m45

1880. Walferdin, n° 38 : 430 fr.

(Collection Déglise)

LA TOILETTE DE VÉNUS. — Debout, appuyée sur des coussins de velours vert, quatre Amours s'occupent de sa toilette.

0m71 — 0m50

1857. Marcille, n° 52 : 860 fr. (Barroilhet).
1860. Barroilhet, n° 111.
1872. Barroilhet, n° 9 : 840 fr.

VÉNUS ET L'AMOUR *(esquisse).*

0m20 — 0m32

1779. Trouard, n° 84 : 86 livres.

VÉNUS ET L'AMOUR.

1857. Marcille, n° 60 : 160 fr. (Leygue).

DEUX PENDANTS :

1° *L'AMOUR PREPARE SES TRAITS*
2° *VÉNUS REÇOIT LA POMME.*

(Rond). Diam. 0m24 1/2

1788 (18 février). De V... V..., n° 136 : 24 livres (les deux) (Le Brun).

LÉDA ET JUPITER.

T. 0m38 — 0m30

1880. Walferdin (succession), n° 20 : 265 fr.

JUPITER ET IO.

1857. Marcille, n° 58 : 113 fr. (Febvre).

JUPITER ET CALISTO *(esquisse).*

T. 0m33 — 0m41

1778. Dulac, n° 282 : 37 livres 19 sols.
1781. Pasquier (peintre), n° 90 : 36 livres 10 sols.

JUPITER ET HÉBÉ.

1857. Marcille, n° 434 : 185 fr. (Molland).
1863 (24 novembre). R..., n° 56.

DANAÉ. — Vue de dos, elle est couchée sur un lit de repos aux rideaux de soie rougeâtre. A gauche, le ciel s'entr'ouvre.

T. (ovale). 0m16 — 0m19.

1875. Baron Thibon, n° 298 : 1,200 fr.
1882. Succession A. A... : 250 fr.

MERCURE ET ARGUS.

T. 0m57 — 0m70

1880. Walferdin, n° 47 : 700 fr. (Lazard).

LA NAISSANCE DE BACCHUS.

T. 0m70 — 0m96

1880. Walferdin, n° 64 : 1,325 fr. (Spiridon).

PAN ET SYRINX.

T. 0m50 — 0m60

1851. Prousteau de Montlouis, n° 65.
(Collection La Béraudière)

1886. Sichel, n° 189 : 900 fr.
(Collection Léon-Michel Lévy)

LE CHIFFRE D'AMOUR

(Musée Wallace, Londres)



DEUX PENDANTS :

1° *LE FLEUVE SCAMANDRE.* — Une jeune fille se baigne à l'abri d'une grotte, tandis qu'un jeune gars, couronné de roseaux, s'avance vers elle.

2° *LA CLOCHETTE.*

T. $0^{m}63$ — $0^{m}73$

1835. Comte d'O..., n°s 24 et 25.

LE SOMMEIL DES NYMPHES. — Quatre nymphes dorment dans un parc. L'Amour vient les éclairer avec des torches, pendant que des faunes les regardent.

B. $0^{m}30$ — $0^{m}22$

1888. Maillard-Lasne, n° 17.

DIANE ET SES CHIENS.

T. $0^{m}25$ — $0^{m}19$

1880. Walferdin, n° 75 : 280 fr.

(Collection Cartier)

UN SACRIFICE A DIANE.

T. $0^{m}63$ — $0^{m}48$

1846. De Vèze, n° 31 : 55 fr.

CYBÈLE *(esquisse).*

T. $0^{m}57$ — $0^{m}85$

1880. Walferdin, n° 48 : 420 fr.

LE TRIOMPHE DE FLORE.

1839 (8 avril). Vente anonyme, n° 65 : 269 fr.

SUJETS RELIGIEUX ET BIBLIQUES

LA MORT D'ABEL. — Il est étendu au pied de l'autel. Caïn s'enfuit, poursuivi par un ange le glaive à la main.

T. $0^{m}48$ — $0^{m}60$

1861 (23 janvier). Vente anonyme, n° 4.

LOTH ET SES FILLES.

Papier collé sur toile

1864. Villot, n° 15 : 20 fr.

RUTH ET BOOZ. — Au fond, moisson éclairée d'un coup de lumière. Quelques figures et touffes d'arbres.

C. $0^{m}10$ — $0^{m}19$

1777. Paillet, n° 56 : 594 livres.
1856. Barroilhet, n° 24 : 165 fr.

MÊME SUJET.

C. $0^{m}19$ — $0^{m}12$ 1/2

1781. Vieuviller, n° 100 : 144 livres (Devouge).

MÊME SUJET.

T. $0^{m}43$ — $0^{m}50$

1880. Walferdin, n° 23 : 310 fr.

JOAS ET JOAD.

B. $0^{m}22$ — $0^{m}17$ 1/2

1880. Walferdin, n° 21 : 605 fr.
1886. Moreau-Chaslon, n° 43 : 385 fr.

L'ÉDUCATION DE LA VIERGE PAR SAINTE ANNE *(esquisse)*. — Plusieurs chérubins.

T. $1^{m}92$ — $1^{m}59$

1793. Folliot (peintre), n° 48.

MÊME SUJET.

B. $0^{m}31$ 1/2 — $0^{m}23$

1806. Le Brun, n° 150.

MÊME SUJET.

T. $0^{m}82$ — $1^{m}16$

1880. Walferdin, n° 65 : 1,360 fr.

(Collection Siéhen)

MÊME SUJET.

T. $0^{m}91$ — $0^{m}73$

1880. Walferdin, n° 66 : 660 fr. (Beurnonville).
1881. Beurnonville, n° 73 : 1,220 fr.

(Collection Groult)

LA VISITATION DE LA VIERGE. — 1re pensée.

T. $0^{m}24$ — $0^{m}33$

1777. Prince de Conti, n° 755 : 2,701 livres.
1788. De Calonne, n° 173 : 360 livres.
1881. Beurnonville, n° 71 : 1,000 fr. (Peigné-Crémieux).

LA VISITATION DE LA VIERGE *(esquisse).*

T. 0^m25 — 0^m32

1879. Laperlier, n° 15 : 135 fr.
1881. Beurnonville, n° 72 : 520 fr.

MÊME SUJET.

B. 0^m23 — 0^m32

1880. Walferdin, n° 34 : 2,400 fr. (Pilloy).

LA VISITATION DE LA VIERGE ET DE SAINTE ÉLISABETH. — Quatre figures et chérubins. Sur le devant, à gauche, la Vierge debout, sainte Élisabeth s'avance vers elle, saint Joseph derrière. Chérubins environnent la Vierge, un lui soutient la main. Au fond, un vieillard.

T. 0^m41 — 0^m55

1775. De Grammont, n° 81 : 3,000 livres 1 sol (il l'avait payé 700 livres).
1777. Randon de Boisset, n° 226 : 7,030 livres.
1787 (27 mars). Lambert et Du Porail, n° 221 : 7,030 livres (Lebrun).
1787 (26 novembre). De Vaudreuil, n° 109.
1795. De Calonne (vente à Londres) : 2,100 livres (il l'avait payé 6,000 livres).

MÊME SUJET *(peut-être le même tableau).*

1846. Carrier, n° 91.

L'ANNONCIATION.

B. 0^m24 1/2 — 0^m33

1822. R. de Saint-Victor, n° 622 : 31 fr. (Laneuville).

MÊME SUJET.

T. 0^m24 1/2 — 0^m33

1823 (10 novembre). Vente anonyme, n° 59.

L'ADORATION DES MAGES.

1857. Marcille, n° 232 : 38 fr. (Ragu).

L'ADORATION DES BERGERS.

T. 0^m34 — 0^m45

1785. Marquis de Veri, n° 36 : 9,501 livres (Paillet).
1868. De Villars, n° 35 : 1,400 fr.

MÊME SUJET.

1859. Comte Castellani, n° 120 : 146 fr.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — Au centre d'une guirlande de fleurs par le jésuite d'Anvers.

B. $0^{m}57$ — $0^{m}49$

1777. Prince DE CONTI, n° 759 : 781 livres.
1778. DULAC, n° 167 : 720 livres.

REPOS DE LA SAINTE FAMILLE. — La Vierge, assise sur un socle de pierre, en robe rouge et manteau bleu, tient Jésus dans ses bras et l'embrasse. Derrière, saint Joseph, quelques chérubins entourés de légers nuages.

T. (ovale). $0^{m}90$ — $0^{m}93$

1781. LE PRINCE, n° 125.

MÊME SUJET.

T. (ovale). $0^{m}55$ — $0^{m}45$

1886. Me OGER DE BRÉART, n° 19 : 2,550 fr.

(Collection Ch. Pillet)

REPOS DE LA SAINTE FAMILLE EN ÉGYPTE. — Sous un arbre, la Vierge, agenouillée, soulève le voile du berceau où Jésus est endormi, attaché à la selle d'un âne couché. Saint Joseph, assis au second plan, un livre à la main. Dans les nuages, au centre, un groupe d'anges.

1857. Dr BENOIST, n° 32.

LE CHRIST EN CROIX.

1857. MARCILLE, n° 231.

SAINT PIERRE *(étude)*.

T. $0^{m}46$ — $0^{m}38$

1778. DULAC, n° 219 : 50 livres.

SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE PRISON PAR UN ANGE *(esquisse)*.

T. $0^{m}60$ — $0^{m}71$

1779. TROUARD, n° 82 : 151 livres.

DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE. — Un ange l'emmène de sa prison pendant le sommeil des gardiens.

T. $0^{m}55$ — $0^{m}40$

1901. ANT. VOLLON, n° 119.

PORTRAIT DE JEUNE FEMME

Miniature

(Musée du Louvre)

SAINT JEAN BAPTISTE. — Une croix dans une main, de l'autre il prend dans une écuelle de l'eau à une source.

T. $1^{m}18$ — $0^{m}69$

1868. De Villars, n° 30 : 1,450 fr.

SAINTE ROSALIE.

1855. Devere, n° 18 : 400 fr.

SUPPLICE D'UNE VIERGE CHRÉTIENNE.

T. $0^{m}40$ — $0^{m}52$

1880. Walferdin, n° 68 : 310 fr.

(Collection de Sichen)



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

III. — LE SUCCÈS :

IV. — LA FAMILLE :

CATALOGUE des ŒUVRES PEINTES de JEAN-HONORÉ FRAGONARD qui ont passé en vente publique depuis 1770 jusqu'en 1905, dressé par Henry Pannier :

CE LIVRE

SUR

J.-H. FRAGONARD

a été imprimé

ET

LES PLANCHES EN ONT ÉTÉ GRAVÉES ET TIRÉES

PAR

MANZI, JOYANT & Cie

à Asnières-sur-Seine

L'AN MCMVI